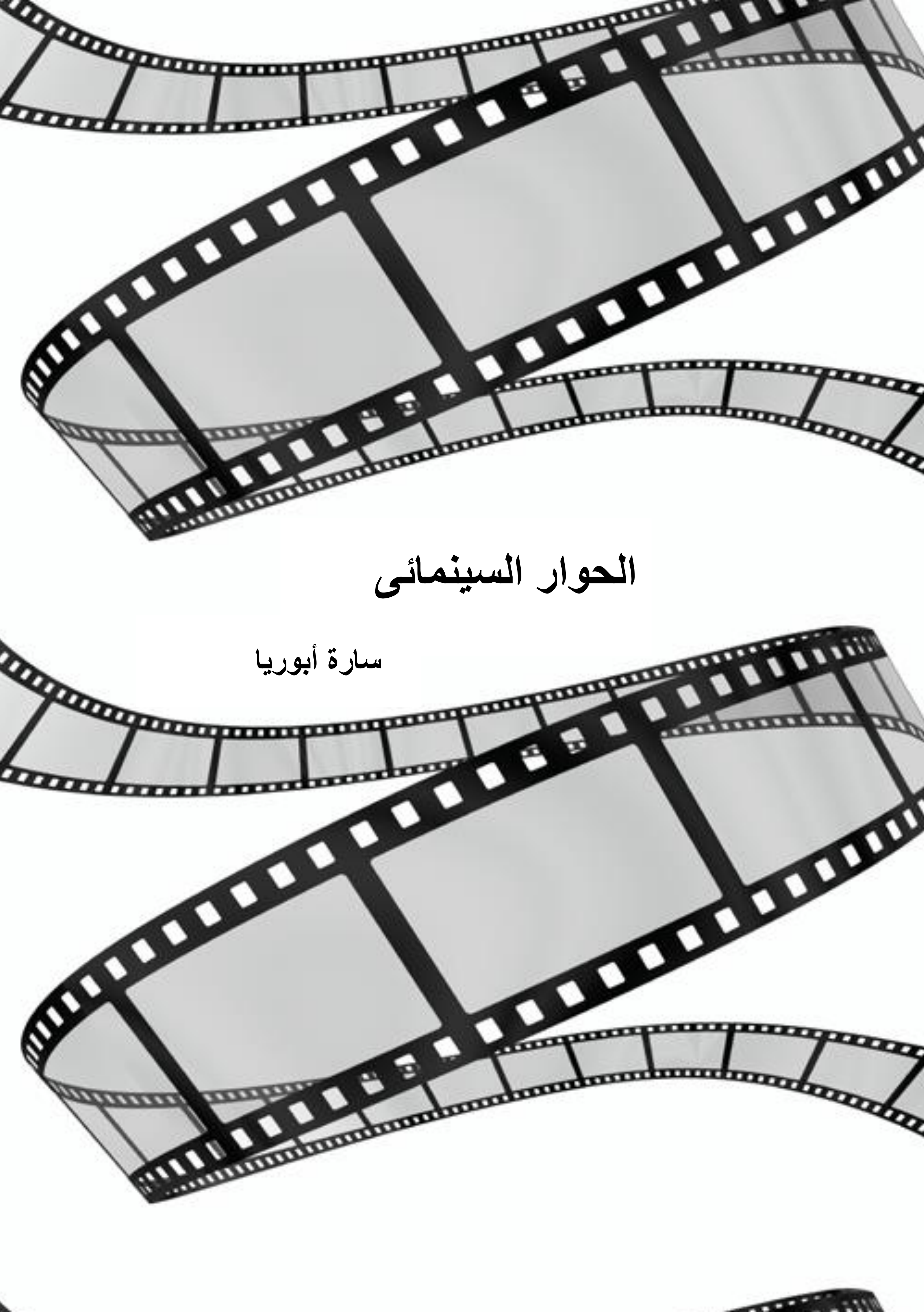


الحوار السينمائى

سارة أبوريا



الحوار السينمائى

اسم الكتاب: الحوار السينمائى

اسم الكاتب: سارة أبوريا

تصيميم الغلاف: مريم صفوت

المراجعة اللغوية: أحمد صفوت

الإخراج الفنى: رودينا عماد

الطبعة: الأولى

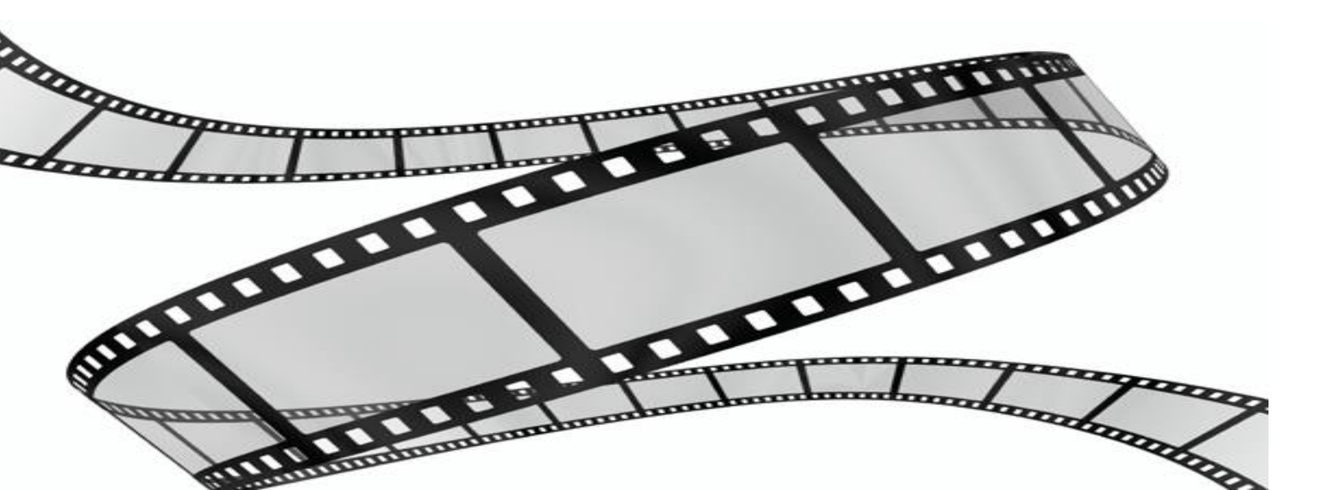
رقم الإيداع: ٨٤٠٧ /٢٠٢٢

الترقيم الدولى: 978-977-94-1376-1

جمهورية مصر العربية، القاهرة

للتواصل: saraabouraia87@gmail.com

Sarafnon.blogspot.com



اهداء لكل من يسهل الحياة أمام الناس

شكر خاص إلى د/ نادر الرفاعى

الأستاذ المساعد بالمعهد العالى للنقد الفنى

الفصل الأول

• نظرة عامة:

يعتقد بعض الكتاب أن الحوار الذين يكتبونه بين الشخصيات هو الأفضل مما يعتقده الآخرون، ويرجع السبب لذلك إلى أنهم يتخيلون الطريقة التى يسمعون بها كلماتهم الخاصة؛ يمثلها نجومهم المفضلين مع الموسيقى الخلفية. بالإضافة إلى تهيئة الجو العام في تخيلهم وحدهم مما يجعلهم يتمسكون بأن الحوار المكتوب بين الشخصيات مثالى ولا يقبل النقد أو التشكيك. فى حين إنه ربما يكون هذا الحوار بعيد عن المثالية أوالكمال عندما يسمعه الآخرون أو يقرأونه، لذلك ليس من الغريب أن ينتقد أحد المشاهدين الحوار - الذي يسمعه أثناء مشاهدته لأحد الأفلام – بأن لا أحد يتحدث مثل ذلك فى الواقع. ومن ثم ننتقل إلى نقطة شديدة الأهمية يمكن اختصارها في سؤال "هل يجب أن يكون الحوار السينمائى واقعياً؟"

يطمح كتاب الحوار أن تتحدث شخصياتهم ببلاغة أو بواقعية أو كما يفعل النجوم المفضلين لديهم، ولكن يجب أن نضع في الإعتبار أن يكون الحوار مناسباً للشخصيات ولطريقة السرد حتى يكون قابل للتصديق فى عالم القصة. وتأتى القدرة على كتابة الحوار الرائع من مزج الموهبة بالوعى والمهارة والعمل الجاد والتركيز؛ فالحوار هو موسيقى النص المكتوب الذى من خلاله تكتمل الأحداث كما يتأثر به المشاهد أو قارئ النص المكتوب. لذلك، فإن خلق وفهم الشخصية-

من رغبات واحتياجات واختيارات وأفعال وتواصل- هو الركيزة الأساسية الذى يُبنى عليه الحوار.

وقد يبدو الحوار اليومى بين البشر غريباً أو غير مكتمل عندما لا يتم تحديد الكلمات مسبقاً كما يصعب التواصل بين البشر إذا لم يكن هناك خلفية عن الأمر الذى يتم مناقشته. ومن ثم نجد أن الإختلاف بين الحوار اليومى، والحوار المكتوب، يكمن في أن الحوار المكتوب من خلاله يمكن حكى قصة أو إيصال ردود أفعال ومشاعر بعينها بالإضافة إلى نقل معلومات. ويتضح من ذلك أنه لا يوجد فى علم السيناريو ما يُسمى ب"الحوار الطبيعي أو الواقعى" حيث تعتبر الأحداث وردود أفعال الشخصيات أعلى صوتاً من الكلمات. كما ينبغى على كاتب الحوار أن يدرك ويعي مشاعر الآخرين، ليس من خلال التبادل المباشر للغة، ولكن من خلال الأفعال وردود الأفعال. بمعنى ؛ إذا كان هناك شخصاً ما غاضباً، فإنه في أغلب الأحيان لا يعبر عن مشاعره بقوله: " أنا غاضب، والسبب أن....."، ولكنه يعبس وجهه أو ينظر بعيداً أو يهز رأسه أو يرجع خطوة للخلف. وهذا يلقى الضوء على نقطة هامة ألا وهى إنه أحياناً ما يكون الإستخدام المحدود للحوار هو أفضل خيارات الكاتب.

بالنسبة إلى كاتب السيناريو الذى يريد إضفاء حوار رائع على النص يلمس المتلقى بجاذبية ومرونة ويكون قابل للتصديق؛ فإن أفضل الممارسات لا تتعلق بكتابة

الخطابات الطويلة بل بقطع وقص وإعادة كتابة كل سطر من الحوار حتى تجد تلك القطعة الفريدة التى تختبئ وسط هذا الضوضاء، ومن ثم يلمسها قلب المتلقى. وإذا أمعنا النظر فى كتابة الحوار، سوف نجد أنه توجد إرشادات ونصائح، ولكن لا توجد قواعد بعينها يمكن تطبيقها على كل سيناريو حيث بعض السيناريوهات لا تتطلب حواراً بل تتحدث الصورة بنفسها عن نفسها.

يتميز الحوار السينمائى عن الحوار فى عالم الروايات بغياب الراوى الأدبى الذى يمكن أن يلخص أو يفسر أو يوضح كلام الشخصيات ووجهات نظر ذاتية لعقول ومشاعر الشخصيات والذى يفكرون به. كما تقوم الكاميرا والميزنسين والمونتاج والموسيقى التصويرية بهذه المهام فى بعض الأحيان. ويعتبر الحوار السينمائى هو أحد المكونات المميزة لشريط الصوت في الفيلم حيث لا يمكن قياس رد فعل المتلقى بين قراءته للكلمات المطبوعة على صفحات الرواية، وسماعه للكلمات بصوت الممثلين.

وإذا نظرنا سريعاً في تاريخ السينما المصرية سنجد أن الحوار السينمائى مستمد من المسرح أو من الأدب بوجه عام إذا جاز التعبير حيث أن الأفلام التى تم إنتاجها منذ بدايات السينما الناطقة وحتى أواخر الأربعينيات كانت تقريباً تعتمد على حوار أقرب إلى الحوار المسرحى. ويرجع السبب لذلك إلى أن السينما كانت لا تزال في مهدها عقب دخول عنصر الصوت كما أن أغلب الأفلام كانت مقتبسة

عن المسرحيات الأجنبية. علاوة على أن ترجمة المسرحيات الأجنبية كان لها تأثير سلبى على وظيفة الحوار داخل الفيلم؛ والذى لم يمتلك كيان مستقل أو تناغم مميز بل انحصر دوره على عرض المعلومات بغض النظرعن ملاءمته للشخصية التى تنطقه.

يؤدى ما سبق ذكره إلى إلقاء الضوء على الخيط الرفيع الذى يفصل بين الثرثرة والحوار، فالفيلم السينمائى لا يمثل الحياة بأكلمها بل يتناول جزءاً منها يتم تجسيده على الشاشة. ومن ثم يجب الحذر من الوقوع فى فخ الإقناع من أجل إضفاء الواقعية داخل العمل الفنى حيث ينبغى الإبتعاد عن التكرار بدون غرض، والخطب العصماء الطويلة، والكلمات الرنانة التى لا تضيف جديداً، والمواعظ، والحكم حتى لا يشعر المتفرج بالضجر، ومن ثم يغادر الفيلم دون أن يكمله. كما يعتمد الجزء الأكبر من الفيلم السينمائى على الصورة، ولكن هذا لا يلغى أهمية الحوار بل على العكس فكلما قل الحوار، كلما اقترب من وظيفته وأصبح أكثر فاعلية وجاذبية. بالإضافة إلى أن الحوار الجيد يكسر نمط الجمود والتقليد حيث تتأثر جودة الفيلم بنوعية الحوار ووظيفته.

إن للحوار سحر خاص حيث أن بضعة أسطر منه يمكنها إيصال كل ما هو ضرورى وهام دون الحاجة إلى التكرار والتعقيد، بدليل أن هناك بعض السيناريوهات التى يقتضى فيها الإقتصاد في إيصال المعنى من خلال الحوار.

وهذا يجعلنا ننظر إلى أن أهمية الحوار ليست مجرد التوازن مع الصورة فحسب، بل يمكنها أن تناقض مع ما يُعرض على الشاشة مع إختلاف المعنى- سواء كان هذا المعنى كوميدياً أو زيفاً بالإضافة إلى إكمال المعنى دون أن يعيق أو يعترض تدفق القصة.

- **<u>مفهوم الحوار</u>**

الحوار ما هو إلا ظاهرة إنسانية وضرورة حتمية كى يتواصل الناس مع بعضهم البعض حيث لا يستطيع الإنسان أن يعيش منعزلاً عن الآخرين. بينما يمكن تعريف الحوار السينمائى بأنه الكلام اللفظى بين الشخصيات داخل العمل الفنى؛ حيث أن هذه الشخصيات متخيلة كما ما يميز الحوار السينمائى هو استخدامه لبعض التقنيات مثل التعليق من خارج الكادر، والمونولوج، والمقابلات التسجيلية، والتى يتسم كل منها بسمات مختلفة. ويمكن أن يكون الحوار بين شخصين أو أكثر بهدف دفع الأحداث والكشف عن الأسرار وتوجيه المتلقى.

ولا شك أن شخصيات الفيلم السينمائى تتحدث وفقاً للحوار المكتوب لها خصيصاً كى تعرض معلومات بعينها للمتلقى فى حين أن المتلقى يتظاهر بتصديق ما يراه ويسمعه؛ وكأنه اتفاق ضمنى بين الطرفين. وتختلف نوعية وأسلوب الحوار تبعاً للبناء الدرامى للقصة السينمائية حيث يعتبر الإيجاز والإيحاء عنصران ضروريان لمواكبة حوار الشخصيات مع تكوين القصة من حيث الفضاء الزمانى والمكانى

والحدثى، وبالرغم من ذلك يظل الحوار في حاجة إلى بناء خاص يظهر سمته الفنية ويتم اعتماده فى تطوير الفكرة ومن ثم تقديم الحدث. ويمكن اعتبار الحوار إحدى أدوات رسم شخصيات العمل الفنى والكشف عن طبيعتها بالإضافة إلى دفع الأحداث بإتجاه العقدة، على أن يكون مناسباً للشخصية ويشكل مفتاحاً للوصول إليها.

ويمتد حوار الشخصية نحو ثلاثة مسارات مختلفة: ما يُقال للآخرين، وما يُقال في نفسه، وما يُقال للمتلقى بغض النظر عن وقت، ومكان، ومع من تتحدث الشخصية كما يجب الأخذ في الإعتبار أن كل شخصية لها صوتها الخاص؛ والذى يتم صياغته في النص. وسواء كان هذا الحوار داخل عقل الشخصية أو أمام الشخصيات الأخرى، فما هو إلا تنفيذ خارجى لفعل داخلى حيث أن كل الكلام يستجيب لحاجة داخل الشخصية أو لغرض بعينه أو يؤدى فعلاً، ومن ثم لا يوجد حوار مجانى دون هدف أو دفع للأحداث. علاوة على لا يمكن لأى شخصية أن تتحدث مع أى شخص- حتى مع نفسه- دون سبب أو لعدم القيام بأى شئ، لذا ينبغى على الكاتب أن يخلق رغبة وفعل بعينه تحت كل سطر من حوار الشخصية. فالحوار ليس عبارة عن شخص يتكلم بينما الآخر يستمع؛ إنها معركة كلامية تحتوى بين طياتها صراع. بمعنى أدق، شخص يريد شيئاً من شخص آخر، وهذان الشخصان لهما وجهات نظر متعارضة، ومن ثم يتقاتل الطرفين للحصول

عليه. بينما إذا اتفق الشخصان مع بعضهما البعض، فبالتالى ليس لديهما ما يتحدثان عنه . وإذا كان ما تقوله إحدى الشخصيات لا يغير اتجاه الحوار، فلن يكون لها أى تأثير، ومن ثم سوف يصبح المشهد بلا هدف.

تكمن أهمية الحوار السينمائى في تحريك القصة وإلقاء الضوء على الشخصية، لذا عندما نفكر في الحوار فإننا نفكر في التواصل بين الشخصيات. وعندما نفكر فيما يجعل الحوار رائعاً، نحتاج إلى التفكير فيما يجعل الحوار رائع بين الأصدقاء، ونوعية الحوار بين العشاق، والحوار العارض الذى يخلق نكهة واقعية مثل الناس وهم يطلبون الطعام أو يشترون الجرائد حيث أن جوهر الحوار يكمن فى الإتصال.

تتجلى سمات وطبائع وأفكار الناس في أحاديثهم كما يكشفون عن جزء من نواياهم وما يدور بداخلهم سواء أثناء المزاح أو الحديث الجاد. بالإضافة إلى أنهم لا يضعون مخططاً محدداً بضبط عباراتهم أو انتقاء كلماتهم بل يدخلون الموضوع الرئيسي في طيات موضوعات أخرى، وهم يرمون بأهدافهم. لذا على كاتب الحوار الإنتباه إلى الأسلوب الذى يجريه على ألسنة شخصياته حيث يكمن أهمية عامل التكثيف فى نقل الحوار من مستوى المحادثة اليومية العادية بين الناس إلى مستوى جديد يعتمد على انتقائية فى المفردات والتركيب والموضوع.

ومن حيث نوعية اللغة المنطوقة في السينما، فهناك نوعان أساسان هما: الحوار الفردى والحوار الثنائى. يتميز الحوار الفردى بأنه يقرن– غالباً- مع الأفلام الوثائقية معلقاً من خارج الشاشة، تكمن مهمته في تقديم المعلومات المادية المرافقة للمرئيات للجمهور. بالإضافة إلى أن هذا التعليق يقدم شيئاً غير الموجود في الصورة حيث أن القاعدة الكبرى في هذا الأسلوب هو تجنب إعادة عرض المعلومات الموجودة في الصورة. كما يسبق تعليق المعلق أحداث الفيلم بحيث تنحو القصة نحو مركز الأحداث وتصاعدها. بالإضافة إلى إنه يمكن استخدام الحوار الفردى بأسلوب ساخر يتم فيه عرض متناقضات للصورة علاوة على إنه يربط بين الأحداث بإنتقالات وتعليقات فلسفية.

ينمو الحوار ويتطور مع نمو الأفكار والمواقف مع الأخذ في الإعتبار أن الهدف من الحوار السينمائى هو أن يقول لنا "لماذا؟"، "وكيف؟"، "وماذا بعد ذلك؟". ومن الجدير بالذكر أن بعض السيناريوهات تضع جمل حوارية تقريرية لفظية يرتكز عليها نقطة تحول فى الحبكة أو عبارات تزيد من توتر المشهد أو إضفاء جو واقعى. بالإضافة إلى وضع رسائل حول الثيمة أو رسائل أخلاقية على لسان الشخصية حتى يتسنى لصانع الفيلم مخاطبة المتلقى. ونستخلص مما سبق إنه لا يمكن كتابة الحوار دون هدف أو مبرر أو كشف عن الشخصيات ورغباتها أو تحريك الأحداث نحو الأمام.

- **مشاكل الحوار هى مشاكل القصة**

كلما كان سرد القصة سيئاً، كان الحوار أسوأ، وذلك لأن القصة التى غالباً ما تكون مبتذلة تؤثر بالسلب على الحوار الذى يعانى من التخبط والتناقض. عادة ما ينجذب المتلقى إلى الأفلام لأنها لا تعكس الحياة فحسب، بل لأنها أيضاً تضئ الحياة من حوله وبداخله حيث تدفعه للتحديق الذاتى فى مرآة الخيال. كما يوضح الحوار كيف نكذب على الآخرين، وعلى أنفسنا، وكيف نحب، ونتوسل، وكيف نقاتل وكيف نرى العالم. بالإضافة إلى جميع ما سبق، فإنه يعلمنا ما يمكن أو ما ينبغى قوله فى أقسى لحظات الحياة أو أكثرها حماسة وتوهج.

- **أنواع الحوار فى المسرح والسينما والأدب**

ينقسم الحوار إلى نوعين أساسين، هما: الحوار الدرامى والحوار السردى، لكل منهما خصائصه وسماته التى تميزه عن الآخر. الحوار الدرامى هو الذى يمكن تمثيله في مشاهد حيث يرسل جمله بين الشخصيات المتصارعة ذهاباً وإياباً، سواء كانت النغمة المسيطرة كوميدية أو مأساوية. ويحتوى كل سطر على فعل أو حدث معين بحيث يسبب رد فعل في مكان ما بداخل المشهد. على سبيل المثال عندما تتحاور بداخلك، فإن عقلك يخلق ذاتاً أخرى، ويتحدث إليها كما لو كانت شخصاً

آخر، ومن ثم يصبح الحوار الداخلى للشخصية مشهداً درامياً ديناميكياً بين ذاتين متعارضين من نفس الشخص، أحدهما قد يفوز أو لا.

فى حين أن المقصود بالحوار السردى هو التحدث خارج المشهد حيث يختفى الجدار الرابع للواقعية، ومن ثم تخرج الشخصية من دراما القصة. بمعنى أن الحوار السردى لا يمكن اعتباره حوارات فردية بل على العكس من ذلك، يمكن اعتباره حوارات تقوم فيها الشخصيات بالتحدث مباشرة إلى القارئ أو الجمهور أو الذات. كما قد يرغب الراوى من منظور الشخص الأول سواء فى المسرح أو السينما أن يطلع القارئ أو الجمهورعلى أحداث في الماضي، وإثارة فضولهم حول الأحداث المستقبلية.

إن الرغبات المحتملة التى قد تنقل الشخصية - من قصة إلى أخرى- إلى الفعل والتكتيكات التي تستخدمها أثناء التحدث إلى القارئ/ الجمهور تبدو غير محدودة. وينطبق الأمر نفسه على الشخصية التي تستدير داخل عقلها لتتحدث مع نفسها؛ فقد تسعى إلى تحقيق غرضاً ما سواء إعادة إحياء ذكرى من أجل المتعة، وتحتار ما إذا كان يمكنها الوثوق بحب عشيقها أم لا، وبناء آمالها من خلال تخيل الحياة القادمة، وما إلى ذلك حيث تتجول أفكارها بين الماضي والحاضر والمستقبل المحتمل سواء في الحقيقية أو فى التخيل.

الحوار بين المسرح والأدب والسينما

يلعب كل من الحوار الدرامى والسردى دوراً هاماً داخل القصة، ولكن تختلف أدوات ووظائف كل منهما بحسب اختلاف الوسيط، سواء كان المسرح أو السينما أو الأدب. لذا فإن اختيار الكاتب للوسيط يؤثر بشكل كبير على نسيج الحوار سواء من خلال مساحته أوجودته. فعلى سبيل المثال، يعتبر المسرح فى المقام الأول وسيط سمعى حيث يحث الجمهور على الإستماع بإهتمام على حساب المشاهدة، ومن ثم يتم تفضيل الصوت على الصورة. في حين أن السينما عكس ذلك حيث يعتبر الفيلم وسيط بصرى في المقام الأول، ويحث الجمهور على المشاهدة بإهتمام أكثر مما يستمع إليه، لذا يفضل عرض الصورة على الصوت. بينما الرواية وسيط نثرى حيث تأخذ مساراً غير مباشر عبر عقل القارئ، والذى عليه أولاً أن يفسر اللغة ثم يتخيل المشاهد والأصوات التى يتم وصفها- مع العلم أن لكل قارئ خياله الخاص به- ثم يتفاعل مع ما يتصوره. مع الأخذ في الإعتبار أن المؤلف هنا يتمتع بحرية استخدام الكثير أو القليل من الحوار كما يراه مناسباً لعمله الأدبى؛ حيث أن الشخصيات الأدبية لا تمثل.

أولاً الحوار المسرحى:-

١- الحوار الدرامى:

يعتبرالمشهد هو الوحدة الأساسية لبناء القصة سواء في المسرح أو السينما أو الرواية . في المسرح، يتم تنفيذ غالبية الحديث كحوار درامي تؤديه شخصيات في مشاهد مع شخصيات أخرى كما أن المسرحية المكونة من شخصية واحدة ليست استثناء، فعندما تسير الشخصية بمفردها على خشبة المسرح ، فإنها بذلك تصنع مشاهد من الحوار الدرامي الداخلي عن طريق تقسيم نفسها إلى شخصين، وتقوم بتحريض نفسها المتحاربة ضد بعضها البعض .

على سبيل المثال، في مسرحية الفلاح الفصيح للكاتب على أحمد باكثير، يتقدم خنوم للملك نيخاورع بمظلمته.

خنوم: مولاى، كنت أحمل حاصلات مزرعتى على حمير لى قاصداً المدينة لأبيعها في السوق، وأبتاع بثمنها قمحاً لأسرتى. وبينما أنا في الطريق إذ اعترضنى موظف يدعى تحوتى نخت ف...

الملك: انتظر (يدخل تحوتى نخت) أهو هذا يا خنوم؟

خنوم: (ينظر مدهوشاً) هو بعينه يا مولاى! يالك من ملك عادل.... ماعت الإهة العدل نفسها لا يمكن أن تطمع في أكثر من هذا صنعت

الملك: أتمم قصتك

خنوم: هذا الرجل يا مولاى اعترضنى في الطريق واستولى على حميرى وما عليها

الملك: ما تقول يا تحوتى نخت؟

نخت: يا مولاى إنه وطئ مزرعتى بحميره حتى أكلت حميره سيقان القمح

خنوم: حمار واحد يا مولاى التقم ساقاً واحدة من القمح!

نخت: ها هو ذا قد اعترف يا مولاى بجريمته

خنوم: إن كانت جريمة فهى جريمته. هو الذى دبر الحيلة لاغتصاب حميرى، إذ نشر نسيج الكتان على الطريق العامة حتى غطاها كلها بين حافة حقله وحافة الترعة، فاضطررت أن أسير في شريط ضيق بجوار حقله فكان ما كان

إذا تراجعت الشخصية للتعبيرعن أفكارها، فإن هذه الذكريات والتخيلات والفلسفات يمكن اعتبارها أفعال داخلية، مدفوعة برغبة ولغرض ما. بغض النظر عن مدى السلبية التى قد تبدوها مثل هذه التأملات، وقد تكون بلا هدف على السطح، ولكنها في الواقع حوار درامي؛ تقوله شخصية تتصارع بداخلها حتى تفهم نفسها أو تنسى الماضى أو تعيش على كذبة، أو أى فعل داخلى آخر يختاره لها الكاتب المسرحى.

٢- الحوار السردى:

قد يستخدم الكاتب المسرحى الحوار السردى- بأسلوب يتماشى مع تقاليد المسرح القديمة- وذلك عن طريق إخراج الشخصية من حيز تدفق المشاهد، وتوجيهها إلى

الجمهور للتحدث إليه بمفردها أو جانباً حيث يعتبر ما يتم الكشف عنه اعترافاً أو سراً أو كشفاً لما تعتقده الشخصية أو ما تشعر به أو ما تريد فعله، ولكنها لا يمكن أن تقوله بصوت عالٍ لشخصية أخرى.

على سبيل المثال، في مسرحية بجماليون للكاتب توفيق الحكيم، يعبر بجماليون عن ما يشعر به وحده.

بجماليون: آه...ردوا علىَ عملى!....ردوا علىَ جالاتيا كما كانت.....تمثالاً من عاج!.....أيتها الآلهة.....دعونى وشأنى، لنفسى ومخلوقات نفسى!......ما أنا إلا صنوكم ونظيركم، بل إنى عليكم سموت، وعلى قدرتكم فقتُ، فأنتم ما فعلتم غير أن أفسدتم الجمال الذى أقمت!......أفسدتم جمالى الخالد!......أفسدتم جمالى الخالد!......

يمكن أن يتغير الخط الفاصل بين الحوار الدرامى والحوار السردى على خشبة المسرح على حسب تفسير الممثل. على سبيل المثال، عندما يتسائل هاملت في استمرار وجوده، هل يستهدف سؤال "أكون أو لا أكون" للجمهور أم إلى نفسه؟ هذا يقع على حسب اختيار الممثل.

٣- السرد:

قد يستخدم الكاتب المسرحى فى المسرحيات التى تشمل مجموعة كبيرة من الممثلين خلال حقبات زمنية، راوياً على جانب المسرح. يؤدى هؤلاء اللاشخصيات

عدداً من المهام مثل ربط العرض التاريخى، أو تقديم الشخصيات، أو مقابلة الفعل بأفكار أو تفسيرات لا يمكن تمثيلها بشكل مباشر في مشاهد.

على سبيل المثال، في مسرحية الفرافير للكاتب يوسف إدريس، قد مزج الكاتب شخصية المؤلف بدورين في المسرحية، أحدهما تقديم المسرحية والآخرى تجسيد الدور كباقى الشخصيات الآخرى.

المؤلف: سيداتى سادتى مساء الخير ما تخافوش، أنا مش خطيب ولا حاجة...أنا مؤلف الرواية...واحنا كان ممكن نبتديها على طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الضلمة لوحده كأنه في سينما، إنما احنا مش في سينما، احنا في مسرح، والمسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كتير، ناس، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين تلاتة مع بعض عيلة إنسانية كبيرة، اتقابلت وبتحتفل أولا إنها اتقابلت وثانيا إنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق.... عشان كده مافيش في روايتى ممثلين ولا متفرجين، انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية، وليه لأ، اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل، انتو مابتعرفوش تمثلوا؟ بقي دا كلام......

ثانياً الحوار فى الأدب:

على عكس القصص التى تؤدى سواء على المسرح أو السينما، فإن الرواية تجد العقل ملاذاً آمناً لها حيث تجد الحياة فى خيال القارئ. ونظراً لأن الخيال أكثر تعقيداً وتعدداً للواقع ومتعدد المستويات من الحواس، فإن الأدب يوفر تنوعاً ومرونة أكبر فى تقنيات الحوار مقارنة بالمسرح أو السينما. علاوة على استخدام السرد إما من خلال شخصية داخل عالم القصة أو الراوى من خارج عالم القصة على حسب اختيار الكاتب بالإضافة إلى تعدد وجهات النظر سواء بضمير المخاطب الأول أو الثانى أو الثالث.

١- الحوار الدرامى:

يمكن كتابة المشاهد الدرامية في الرواية من أي من وجهات النظر الثلاثة بحيث تحدث المشاهد فى الإطار الزمنى والمكانى المحدد لها كما يتم وصف الشخصيات وسلوكياتها ونقل حديثهم كاملاً. ويمكن للمسرح أو للسينما استخدام مثل هذه المشاهد وتطويعها بما يناسب الوسيط المتاح لكى يؤديه الممثلون.

فى رواية اللص والكلاب، للأديب نجيب محفوظ، يتم وصف المكان والزمان، وردود أفعال الشخصيات كالآتى:

فى هذه العطفة ذاتها زحف الحصار كالثعبان ليطوق الغافل، وقبل ذلك بعام خرجت من العطفة تحمل دقيق العيد والأخرى تتقدمك حاملة سناء في قماطها، تلك الأيام

الرائعة التى لا يدرى أحد مدى صدقها، فانطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد. وتراءت الجوامع الشاهقة، وطارت رأس القلعة فى السماء الصافية، وانساب الطريق فى الميدان، وتجلت خضرة البستان تحت الأشعة الحامية، وهبت نسمة جافة رغم القيظ منعشة، ميدان القلعة بكل ذكرياته المحرقة. وكان على الوجه الذى لفحته الشمس الذى ينبسط وأن يصب ماء بارداً على جوفه المستعر كى يبدو مسالما أليفا فيمثل دوره المرسوم كما ينبغى. واجتاز وسط الميدان متجهاً نحو سكة الإمام. ومضى فيها يقترب من البيت ذى الأدوار الثلاثة فى نهايتها وعلى مفرق عطفتين جانبيتين يتفرع إليهما الطريق الأول. فى هذه الزورة البريئة سيكشف العدو عما أعده للقاء، فادرس طريقك ومواقعه، وهذه الدكاكين التى تشرئب منها الرءوس كالفيران المتوجسة. وجاءه صوت من ورائه يقول:

- سعيد مهران! ....ألف نهار أبيض...

توقف عن المسير حتى أدركه الرجل فتصافحا وهما يغطيان على انفعالاتهما الحقيقية بابتسامة باهتة. إذن بات للوغد أعوان، وسيرى قريبا ما وراء هذا الاستقبال، ولعلك تنظر من الشيش مستخفياً كالنساء يا عليش.

- أشكرك يا معلم بياظة...

ولحق بهما كثيرون من الدكاكين على الجانبين، وارتفعت حرارة التهانى، وسرعان ما وجد نفسه مطوقا من جميع الجهات بحشد من أصدقاء غريمه ولا شك، واستبقت الحناجر قائلة:

- الحمد لله على سلامتك....

- مبارك للأصدقاء والأحباب....

- قلنا من القلوب سيفرج عنه في عيد الثورة...

فقال وهو يتفحصهم بعينيه اللوزيتين العسليتين:

- الشكر لله ولكم....

فربت بياظة على منكبه قائلاً:

- تعال إلى الدكان لنشرب الشربات!

فقال بهدوء:

- فيما بعد، عند العودة...

- العودة؟!

وصاح أحد الرجال موجهاً حنجرته إلى الدور الثانى من البيت:

- يا معلم عليش!.... يا معلم عليش انزل هنئ سعيد مهران!

لا داعى للتحذير يا خنفساء. إنى قادم فى ضوء النهار....وأعلم أنكم تترقبون....وعاد بياظة يتساءل:

- العودة من أين؟

- لدى حساب يجب أن أسويه...

فتساءل بوجه ممتعض:

- مع من؟

- أنسيت أننى أب؟....وأن ابنتى الصغيرة عند عليش؟

- نعم، ولكل خلاف حل فى الشرع...

وقال آخر:

- التفاهم خير...

وثالث قال بنبرة المسالم:

- سعيد أنت قادم من السجن والعاقل من اتعظ !

فقال وهو يدارى حنقه المختنق:

- من قال إنى جئت لغير التفاهم؟!

٢- الحوار السردى:

كل ما يقال خارج المشاهد الدرامية بصوت ضمير المتكلم، سواء الأول أو الثانى، هو حوارسردى . وتتحدث شخصية داخل الرواية بهدف دفع القصة بحيث تؤثر على القارئ إلى حد كبير مثل المناجاة على خشبة المسرح أو مخاطبة مباشر إلى الكاميرا. وعندما يتحول الحوار السردى إلى تيار من الوعي، تقرأ حينها صفحات الرواية مثل المونولوج الداخلي في مسرحية أو صوت الراوى في الأفلام، وفي النهاية يتحدد ذلك على حسب اختيار الكاتب.

وقد عمد إبراهيم أصلان في رواية مالك الحزين إلى استخدام هذه التقنية، منها على سبيل المثال لا الحصر:

واستغرب الأمير عوض الله من نفسه لأنه جاء لكى يعرف ما تم فى الموضوع، وكأنه جاء ليجلس معهم، مع أنه لا يملك إلا أن يقف وينظر من بعيد. لقد أدرك الآن أن وقفته هنا دون فائدة وأنه لن يعرف شيئاً. ولكن من المؤكد أن هذه الجلسة بين المعلمين سوف تؤدى إلى ضياع المقهى لأن صاحب المقهى الآن وبحكم القانون هو المعلم صبحى الذى اشترى البيت. والمعلم كبر. في طريقه لكى يكون من دور الحاج خليل نفسه. قال الأمير إنه يتقدم وينتشر مثل السرطان داخل الحارة. يشترى

البيوت القديمة ثم يهدمها. أما الحاج خليل فهو أكبرهم ويقضى مشاويره داخل إمبابة في عربة مرسيدس وكأنه محدث نعمة. المعلم عطية صغير بالنسبة لهما لأن حدوده أصبحت معروفة، قطعة الأرض الكبيرة التى اشتراها ناحية المنيرة والدورين على أربعة شقق مع أن الأساس ممكن يتحمل عشرة أدوار، والمقهى الجديد الذى يعده تحت العمارة على شارع الوحدة. ما الذى سوف يصل إليه بعد ذلك؟ سوف يخسر الزبائن. حتى لو كسب غيرهم. غايته يستكمل بناء العمارة. أما الحاج خليل والمعلم صبحى فلا يعلم غايتهما إلا الله. على المعلم عطية إذن أن يترك المقهى وخصوصاً بعد مسألة السكين. يكفيه ما أخذه طول الشهور الماضية. وتراجع الأمير إلى الخلف وجلس على سور الشاطئ الحجرى القصير، وأشعل سيجارة وقال: "الله يخرب بيتك يا شيخ حسنى".

<u>ثالثاً الحوار السينمائى:</u>

١- الحوار الدرامي:

مثل المسرح، إن غالبية الحديث الذى يظهر على الشاشة عبارة عن حوار درامى حيث تتحدث به الشخصية إلى الكاميرا فى حدث مباشر أو صوت خارج الكاميرا فى الرسوم المتحركة.

يدور الحوار بين المدير ومسعود افندى فى فيلم أرض النفاق كالآتى:

المدير: قلة أدب، قلة تربية، وجعت قلبى الله يوجع قلبك، خدت ٢٥ سنة وأنت يومياً تعمل معايا الفصل البارد دا، أنت إيه معندكش دم! ٢٥ سنة وأنا ساكت لك وأقول يمكن يتعدل، يمكن ينهدى، لكن لا، دا أنا اسكت..اسكت وبعدين انفجر، يا أنا يا أنت في الشركة دى، أنت إيه؟ متعرفش يعنى إيه مسئولية، وقت الشركة دا ببلاش، ٢٥ سنة وأنا....أنت إيه يا افندى؟! هو أنا كل ما أمشى الأقك في وشى!

مسعود: هو مش سيادتك بتشتمنى بردو؟!

المدير: اشتمك! حسن ملافظك يا افندى، اشتمك ليه؟

مسعود: أمال بتشتم مين يا فندم؟

المدير: بشتم القلم، القلم بتاعى يا افندى، كل ما أعوز أمضى امضا، ابص ملقوش قدامى،٢٥ سنة وأنا...اخص الله يكسفك، بتتشعلق حضرتك فى النضارة...طب أنا هوريك، إما ما بطلتك لعب العيال دا مبقاش أنا

مسعود: سيادتك كنت بعتلى يا فندم؟

المدير: دا كلام فارغ، دا تعطيل لمصالح الناس، دا استهتار بالعمل، أنت معندكش أخلاق، سيب القلم يا افندى أنا بكلمك أنت، أنت بتاخد مهية ليه؟ عشان تنام في المكتب ولا عشان تشتغل؟!...اسكت...أنت بتقاطعنى كمان، أنت معندكش أدب،

معندكش أخلاق، اتفضل يا افندى خلص إجراءات الصف بسرعة، وخد الديسوهات دى راجعها، وخد دى كمان

مسعود: دى فاتورة بيت سيادتك

المدير: عارف...خد الفلوس ادفعها أهى بس متتأخرش ...آخر ميعاد بكرا

مسعود: هروح دلوقت ادفعها يا فندم

المدير: وتعطل مصالح الناس، مش كدا؟!

مسعود: يبقى بكرا الصبح إن شاء الله

المدير: وتجيلى متأخر، وتقولى كنت بدفع فاتورة المدير...امشى يا افندى اتصرف، مفيش أخلاق

٢- الحوار السردى:

تسرد الشخصيات الحوار بوضع أو وضعين: إما صوت خارج الكاميرا أو مباشر إلى الكاميرا على هيئة مناجاة. إذا تناولنا وضع خارج الكاميرا، سوف نلاحظ أن الشخصيات التى تسرد بنفسها تعتبر عنصراً أساسياً منذ أن دخل عنصر الصوت إلى الأفلام حيث يتحدثون أحياناً بأصوات هادئة ومنطقية ومفهومة بينما في أحياناً أخرى يصرخون في نوبات هيستيرية ولا عقلانية وغير مفهومة. تعرض بعض

الشخصيات أفكاراً صادقة مؤلمة فى حوارات درامية مع ذواتهم الداخلية؛ فالبعض يتخفى وراء الأعذار والمبررات والبعض الآخر يعلق على مآزقهم بذكاء.

يبدأ فيلم جعلونى مجرماً بمشهد الإصلاحية التى يتخرج منها سلطان بعد أن كبر في العمر حيث يحكى للمتلقى حكايته عبر الفلاش باك، ويتخللها بعض الجمل الحوارية القصيرة جداً من الشخصيات الأخرى، والأماكن المختلفة.

سلطان: وأخيراً خرجت من الإصلاحية، الإصلاحية اللى دخلتها وأنا لسه بفتح عينيا على الدنيا، قضيت فيها أعز أيام العمر اللى بيقضيها كل طفل مع أهله، يتمتع فيها بعطفهم وحنانهم، وحتى ما قبل ادخلها كنت بشقى من صغرى عشان آكل عيش بأرخص الغموس، كنت بشتغل شغله اضطرتنى الظروف والحوجة إنى اشتغلها، شغلة مكسوف أقولكم عليها إنما هتعرفوها دلوقتى. كنا نخبط الخبطة من دول، كنا لا نفتحها ولا نشوفها ولا نعرف حتى فيها إيه، وجرى نوديها للمعلم الشنتورى، المعلم اللى كان مسرحنا

٣- السرد

يربط الرواة خارج الشاشة- من ذوى الأصوات الرنانة- الحلقات ببعضها البعض، وأحياناً يقومون بتهيئة المشاهد للقصة أو معارضة الحكى- والتى تتأثر بالأفكار من خارج عالم القصة- وذلك لإضافة بُعد وعمق للسرد. فعلى سبيل المثال، قد يُثرى

الراوى الكوميديا بالدراما أو العكس، وقد يتخلل الوهم بالواقع أوالواقع بالخيال كما أن تعليقاته قد تلعب دوراً فى مواجهة العالم ككل بالخاص أو العكس. علاوة على أن كثيراً من الأحيان تنقذ ملاحظاته الساخرة الفيلم من العاطفة، وذلك بتقويض الإنغماس العاطفى للشخصيات.

إذا نظرنا إلى فيلم الزوجة الثانية، سوف نجد أن تمهيد الفيلم يبدأ بصوت رجل يحمل صندوق الدنيا على ظهره، وينادى على الأطفال لكى يسمعوا الحكاية، وكأننا داخل حدوتة.

الرجل: الدنيا واللى فى الدنيا، هنا كله فى صندوق الدنيا، مد يا شاطر قبل ما يلعب، قرب واتفرج على الدنيا. أول هام الدنيا الحلوة اللى اسم الله عليك عارفها وشايفها من حوليك، لاجت بالساهل ولا جت بالمال. تانى هام، فى ناس تعبت وناس غلب. وتالت هام، ناس هبشت فى الدنيا وطعت، وناس يا حول الله وقعت من قعر الدنيا. ورابع هام، اقعد واتفرج على الدنيا

يقدم الرجل بعد ذلك شخصيات الفيلم مع نبذة مختصرة جداً عن كل منهم، في إشارة لتحفيز المتلقى لمعرفة المزيد.

- **أشكال الحوار**

ينقسم الحوار إلى نوعين، هما: الحوار الخارجى والحوار الداخلى، ولكل منهما خصائصه وسماته التى تميزه عن الآخر.

أولاً الحوار الخارجى:

يقسم فاتح عبد السلام الحوار الخارجى إلى حوار مباشر، وحوار غير مباشر.

١- الحوار المباشر

يمكن تعريف الحوار المباشر بأنه الحوار الذى يدور بين شخصين أو أكثر داخل المشهد بطريقة مباشرة حيث ينطلق الحوار من الشخصية (س) فترد الشخصية (ص). ويتأسس هذا النوع من الحوار على فكرة المشهد الذى تعرض من خلاله أقوال الشخصيات. كما تربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعد هذا الحوار عاملاُ رئيسياً في دفع العناصر السردية إلى الأمام حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلى للعمل كى يصبح متماسكاً ومرناً ويضمن الإستمرارية.

الكلام الذى تنطق به الشخصية إلى شخصية أخرى في المشهد يمثل الملفوظ الظاهر، والذى يعد بدوره المادة التى تميز الحوار المباشر عن غيره. ويأتى من خلال التناوب على الكلام بين الشخصيات الظاهرة في نص المشهد حيث أن الهدف من الحوار المباشر هو أن "يظهر الشخصيات"، والتى بدورها تظهر الحدث في إطار فضائه الزمكانى. وهذه وظيفة مركزية تتفرع منها وظائف خدمة

الحدث والعمل على نموه، وتصعيد الصراع الدرامى. وينقسم الحوار المباشر إلى حوار مجرد، وحوار مركب، وحوار ترميزى.

أ- الحوار المجرد

هو الحوار الذى ينشأ بفعل الموقف الذى يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد، ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس. ويعتبر حديث إجرائى متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة. وتتمثل سمته المميزة في المرور السريع على الأشياء، يلمحها بطرف عين المغادرة إلى نقطة أخرى، دون تأمل أو توقف.

فى فيلم أضواء المدينة، يدور الحوار داخل الإستديو بين المتسابقين والمخرج لإختيار المواهب الجديدة، في إطار كوميدى.

المخرج: عشان عددكم كبير هندى كل واحد دقيقة واحدة بس، كل واحد هيقول اسمه الأول، ولما يخلص يخرج من الباب دا، هنبتدى

كاميليا: كاميليا عيد، هغنى

المخرج: ملوش لزمة

كاميليا: ملوش لزمة يعنى إيه!(تغنى) أنا عندى مشكلة، أنا ليا مشكلة، والحب بعيد عليا وحكايته مدهولة ...يااااه ليل

المخرج: اللى بعده

بلبل:إحنا بقى يا سيدى كلنا هنمثل ونغنى حتة واحدة مع بعضينا كدا بالصلاة على النبى، عد بقى يا سيدى ٦،٥،٤،٣،٢،١

سعاد: سعاد بمثل وبغنى وبرقص كمان

المخرج: اتفضلى هنا قدام الميكرفون

مثال آخر، مشهد التعارف بين الأستاذ حكم والأستاذ أحمد داخل حجرة المدرسين، فى فيلم السفيرة عزيزة .

المدرس: ألف سلامة عليك يا أستاذ حكم، ازى دراعك دلوقت؟

حكم: عظيم، غداً سيهدم الطبيب هذه العمارة

المدرس: الحمد لله....طبعاً ما شوفتوش بعض قبل كدا

أحمد: لا والله ما تشرفت

المدرس: الأستاذ حكم مدرس اللغة العربية

أحمد: أهلاً وسهلاً

حكم: مرحباً

المدرس: الأستاذ أحمد مدرس التاريخ الجديد

حكم: عظيم...عظيم، تشرفنا

أحمد: أهلاً وسهلاً

حكم: سيادتكم جئت نقلاً أم تعيناً؟

المدرس: أصله من المتحمسين جداً للغة العربية

أحمد: باين، لا بأس على دراعك، دا من أثر حادث ولا إيه؟

حكم: حادث شنيع

المدرس: أصل طور وقع عليه

أحمد: طور؟!

حكم: فى ثوب آدمى

ب- الحوار المركب (الوصفى/ التحليلي):

هو الحوار الذى تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأى بالإضافة إلى تحديد وجهة نظرها وموقفها وإلتزامها أو معارضتها، وبذلك تتميز قدرة المحاور على الوصف والتحليل.

الحوار الواصف

يستند الحوار الواصف إلى قابلية التصوير البصرى للعين، بمعنى أن الوصف يحتوى على الكلمات التى تشكل العالم التخيلي، والذى يتم خلقه في ذهن المتلقى. ويمكن تقسيم الحوار الواصف إلى وضعين: الأول، وهو الوصف الحرفي لإظهار شكل الشئ وهيئته بحيث يستطيع المتلقي أن يرى الأشياء. والثانى: هو أن يتم توجيه الوصف لتحطيم الأشياء وهدمها، وذلك بتشغيل قابلية المخيلة إلى أقصاها في تكوين عالم تخيلى للمادة الموصوفة، أى الإعتناء بالمجازات المعمقة التى تمكن الوصف من خلق ذلك العالم التخيلى المختلف عن العالم الحقيقي. كما تعمل الوظيفة الوصفية للحوار على النقيض من الوظيفة السردية له حيث يهتم الوصف بالمكونات الساكنة التى يتوقف معها الزمن افتراضاً في حين يرتبط السرد بمتابعة حركة الحدث ومسار زمنه.

يصف المدرس أحمد مأساته في البحث عن شقة للإيجار لأحد ركاب الأتوبيس، دون أن يعلم أن من تجلس بجواره هى عزيزة.

أحمد: لا مؤخذة أصل طول النهار بلف على رجليا بدور على شقة ..أنا آسف

الراكب: على العموم حصل خير، المهم أنك تكون وفقت

أحمد: لا والله، لفيت السيدة زينب تقريباً كلها ولافيش فايدة

الراكب: ومدورتش حضرتك فى الحسين؟!

أحمد: ما أنا ساكن فيه دلوقت

الراكب: وعاوز تعزل ليه؟! دا حتى كويس جداً

أحمد: مقلناش حاجة، والبيت رخيص، وقريب من المدرسة اللى بشتغل فيها، بس بقى على رأى المثل الحلو ما يكملش

الراكب: ليه؟

أحمد: أصل البيت في حارة ما يعلم بها إلا ربنا

الراكب: مالها؟

أحمد: ساكن قصاد منى في الشقة جزار متوحش، قتال قتلة، طول النهار ملهوش شغلانة غير ضرب السكاكين، تصور حضرتك ما يعرفش يتفاهم إلا بالسكينة والساطور، البنى آدميين دول عنده كأنهم مواشى

الراكب: أعوذ بالله، دى حاجة خطيرة جداً، شد حيلك يا بنى...سلام عليكم

أحمد: وعليكم السلام ورحمة الله ...منك لله يا متولى اللى وقعتنى الوقعة المهببة دى

عزيزة: قد كدا حضرتك مضايق من البيت دا؟!

أحمد: مضايق وبس!

عزيزة: مدام أنت فى حالك، هتخاف من إيه؟!

أحمد: مش خايف يا فندم، بس المثل بيقول أبعد عن الشر وغنى له

عزيزة: شر إيه؟

أحمد: أكتر من كدا شر! سكاكين وخناجر، والسفيرة عزيزة

عزيزة: السفيرة عزيزة؟

أحمد: أيوا ياي ستى أخته

عزيزة: اسمها السفيرة عزيزة؟!

أحمد: الناس مسمينها كدا، الظاهر أنها حلوة، اللى يبص لها يدبحه

<u>الحوار المحلل</u>

يدخل الوصف في تركيب الحوار المحلل كما يعتبر جزءاً في تحليل الأوضاع النفسية، والإجتماعية، ذاتياً وموضوعياً. كما يلعب دوراً في السرد حيث يعمق الوصف التركيبى للشخصية وأحوالها بالإضافة إلى تكوين رؤية خاصة وذاتية خارج الإطار الحيادى في الحوار التحليلى، وكنتيجة لذلك يتخذ الحوار توجيهه ومساره. وللحوار المحلل عدد من الوسائل البيانية في استخدامه مثل التوقع، والإستنتاج، والمقارنة، والتحليل الباطنى الخاص، وتوظيف المثل والتذكر، والتحليل النفسى لموقف ذاتى. وقد يكون للحوار المحلل استنتاجات عامة، هى بمثابة انطباعات ترصد ما هو خارجى، وتقيم عليه قناعة أو حكماً مع الأخذ في الإعتبار إلى أن اللغة المعبرة ذات طاقة تعبيرية أكثر تركيزاً من طاقة الحوار المجرد أو الحوار الواصف.

على سبيل المثال، بعد أن أغلقت أبواب العمل في وجه سلطان في فيلم جعلونى مجرماً، يدور الحوار بين سلطان والشيخ حسن ليعكس ما يدور بداخله والحالة التى تسيطر عليه.

سلطان: جالك كلامى يا شيخ حسن، كنت خايف من الدنيا، طلع إحساسى في محله

حسن: ما ضاقت إلا ما فرجت، صدقنى بكرا تشوف

سلطان: أصدقك أنها هتفرج مع الناس كلها، لكن معايا أنا لاء

حسن: يا راجل متبقاش متشائم بالشكل دا

سلطان: المدة اللى قضتها في الإصلاحية هتفضل ورايا فى كل حتة، وفى كل شغلة اشتغلها

حسن: لالا يا سلطان يا خويا، أنت بتظلم الناس والمجتمع

سلطان: المجتمع! فكرتى بالخطبة اللى قالها عمى في محكمة الأحداث، لما قالهم إنى خطر على المجتمع. طفل برئ مايعرفش الخير من الشر يبقى خطر على المجتمع

حسن: اسمع أنا جاتلى فكرة

سلطان: إيه هى؟

حسن: ليه ما تروحش لعمك؟

سلطان: أروح له بعد اللى حصل بينى وبينه؟!

حسن: سنين طويلة فاتت على الموضوع دا، والسنين بتغير الناس

سلطان: الناس ما بيتغيروش يا شيخ حسن

حسن: بتتغير

سلطان: آه لو القانون بيعترف بالجواز العرفى كنت أعرف إزاى آخد حقى

حسن: لالا أنا مش عايزك تتخانق معاه، أنا عاوزك تقوله كلمة لطيفة عشان يعطف عليك

سلطان: عاوزنى اشكره عشان دخلنى الإصلاحية؟!

حسن: تمام، تقوله أنا أشكرك لأنك خدمتنى أكبر خدمة، الإصلاحية خلقت منى راجل

ت- الحوار الترميزى

يميل الحوار الترميزى إلى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرمزبحيث يكون طاقة تعبيرية في النص. ويعتمد هذا الحوار على مستويين، هما: مستوى اللفظ - التركيب، ومستوى الموقف- الحدث.

مستوى اللفظ التركيب:

يرتبط بقابلية الكلمة على التأثير المجازى عبر طاقاتها الإيحائية التعبيرية، لذلك يصبح المستوى الترميزى باللفظة أساساً للعملية الترميزية التى هى ذات إيحاء خاص وجزئى يرتبط بالمجاز الذى يمكن أن تتحرك من خلاله اللفظة بذاتها.

ويأتى الترميز اللفظى على مستوى أكثر عمقاً حيث يتم اشتقاقه من الجو النفسى الذى يضع الشخصيات المتحاورة في موقف معين.

فى فيلم أين عمرى، يدور الحوار بين الدكتور خالد وعلية حول الحصان والفرسة، وكأنما يستخدم خالد رمز الحصان والفرسة لإخبارها بمشاعره تجاهها.

علية: ليه عملوا كدا؟

خالد: وهم صغيرين كانوا متعودين يجوا هنا ويلفوا حولين الشجرة

علية: ولسه فاكرين لحد دلوقت؟!

خالد: الذكريات الجميلة ما تتنسيش أبداص

علية: طب يلا...مش راضية تمشى

خالد: وهو راخر

علية: وبعدين؟

خالد: نديهم كمان لفة

علية: كمان لفة، دلوقت حضرتك لما توصلنى هترجع إزاى؟! الحصان مش هيرضى يتنقل إلا إذا كانت الفرسة معاه

خالد: متخفيش هو ممكن يرجع لوحده

علية: طب مشمعنى هو بأه؟!

خالد: لإنه راجل يقدر يتحكم فى عواطفه، لكن لو شوفتيه وهو راجع من غيرها هيصعب عليكى، كل خطوتين هيلتفت ناحية السرايا ويبات من غير أكل

علية: مسكين

خالد: أنا فى الأول مكنتش مصدق، لكن لما شوفت بعنيا عذرته

علية: وهيفضلوا كدا محرومين من بعض على طول؟!

خالد: الأمر في ايدين عزيز بيه

علية: أنا أقدر أأثر عليه

خالد: ويدينى الفرص؟

علية: أيوا

خالد: ياريت

علية: أو ياخد الحصان

خالد: زى بعضه، المهم إن الأتنين يكونوا سوا

مستوى الموقف- الحدث:

يتعلق بالموقف الحدثى الذى يحلل عبر تأويل الحدث، والفعل، والبحث عن الإيحاء الكلى الشمولى، أى أن إيحاءً عاماً هو الذى يحقق فعل الإنطباع الترميزى للقصة. ومن خلال ذلك تتم عملية رصد ترميز الواقع، حيث يسعى الكاتب إلى تأسيس أبعاد رمزية على سطح الأحداث الواقعية.

يتم استخدام جزء من مسرحية غادة الكاميليا فى فيلم القاهرة ٣٠ لعكس الحالة التى تسيطر الفيلم، وذلك من خلال الحوار بين إحسان وعلى بعد الخروج من المسرح.

على: مكنتش متصور أنك هتتأثرى بالمسرحية بالشكل دا

إحسان: شوفت غادة الكاميليا اتعذبت قد إيه؟ جمالها بدل ما يسعدها كان نكبة عليها

على: النكبة مكنتش في جمالها، النكبة كانت في المجتمع مش فى غادة الكاميليا، مجتمع القيمة الوحيدة المحترمة اللى فيه هى الفلوس، لو كان المجتمع دا من نوع تانى، كانت غادة الكاميليا اتجوزت الشخص اللى بيحبها ويقدرها

إحسان: مجتمع إيه يا على؟! أنت دايماً بتفكر بالطريقة دى؟! أكلمك على غادة الكاميليا، تكلمنى عن المجتمع ! أكلمك عن نفسى وعن مشاكلى، تكلمنى عن المجتمع! سايبنى لوحدى حيرانة، أنت مش حاسس بيا يا على

على: أنا مش حاسس بيكى يا إحسان؟!

إحسان: أنت ما تعرفش يعنى إيه جوع، متعرفش يعنى إيه أطفال صغيرين يباتوا جعانين، أنا مسئولة عن أربع أطفال. تصور لما أشوفهم وهم بيمدوا إيديهم عشان يشحتوا، ببقى مش قادرة اعملهم حاجة، ولا عارفة اتصرف إزاى، وكل اللى بسمعه منك كلام عن المجتمع إنه لازم يتغير...يتغير...يتغير إزاى يا على؟!

على: إحسان أنا عمرى ما شوفتك ثايرة بالشكل دا !

إحسان: يا على اسمعها منى لآخر مرة، سيب المجتمع شوية وحس بالآم الناس، بالبنى آدم نفسه، حاول ولو مرة تعرف قد إيه بيتعذب وقد إيه بيتألم

على: أنا حاسس بالآلآم الناس كويس، الناس كمجموع مش كفرد، أنتى شايلة هم أخواتك وأمك وأبوكى، لكن الحل السريع اللى أنتى عايزة توصيله مش هيأكلكوا ولا هيشربكوا ولا هيأمن مستقبلكوا، فاهمة بقولك إيه؟ المجتمع كله فقير ولازم نفكر في حل حاسم يحل مشكلته...لازم

إحسان: ودى عايزلها كام سنة يا سى على؟! مية؟! متين؟! على العموم فكر لوحدك وغير المجتمع لوحدك، لكن أنا خلاص مقدرش...مقدرش

٢- <u>الحوار غير المباشر(السردى):</u>

ينقل الحوار غير المباشر أقولاً وأحدثاً عن الماضى حيث يرى الكاتب أنه من الأهمية نقلها إلى سياق الحاضر مع الحفاظ على الفكرة والتصوير. ويؤدى الحوار غير المباشر وظيفة سردية تدفع بالأحداث إلى الأمام كما تمكن الكاتب من ضغط الأحداث الكبيرة أو اختصار ما يراه غير ذى فائدة. وينقسم الحوار غير المباشر إلى مستويين، هما: النقل الغير مباشر(والذى ينقسم إلى الإيجاز القريب والإيجاز البعيد، وتأتيان في سياقات الماضى والحاضر والمستقبل)، والمنقول المباشر(والذى ينقسم إلى مختصرة ومشهدية).

المنقول غير المباشر

هو النقل غير المباشر الذى يسرع زمن الحدث، وقد يبدو هذا الزمن مضغوطاً جداً ليتسع أحداثاً يحتاج بسطها إلى مساحات واسعة من الحوار والسرد والوصف من خلال نقل أحاديث الشخصيات بصورة غير مباشرة في صياغة جديدة من حيث استخدام الضمائر والزمن، ومن ثم يصبح منقول غير مباشر على درجة من الإنتقائية.

فى فيلم الإرهاب والكباب، يتساءل أحمد فتح الباب عن سبب وقوف البعض بجانبه، ومن ثم تتنوع الإجابات بإختلاف الشخصيات.

هند: أنا مش ست بطالة، أنا للعرض فقط، عشان حلوة. مهمتى كلها إنى أقعد على الطرابيزة مع البنات التانيين عشان الزباين يشوفنى، ساعتها يعرفوا إن البضاعة اكسترا، يسكروا، لا يعرفوا الطويلة من القصيرة، ولا البيضا من السودا، واجرى....آخد أجرتى وأروح، والشاطر اللى يلاقينى....هى دى مهنتى اللى معرفش غيرها. أقوله هو دا اللى كنت بعمله يا حضرة الظابط، ومستعدة أقول الكلام دا في النيابة وفى المحكمة، يقولى لاء.....إنتى كنتى بتعشرى الرجالة. أقوله أبداً أنا كنت بجالسهم بس، يقولى لاء كنتى بتعشريهم.

المنقول المباشر

يتضمن الحوار غير المباشر كلاماً مباشراً محافظاً على النص والصيغة الزمنية، وغالباً ما يكون مؤشراً بين قوسين للتدليل عليه. وقد يكون المنقول المباشر مختصراً ليتضمن جملة منتقاه يرى الكاتب أهمية تثبيتها في نسيج الكلام غير المباشر، لكى تتميز بدلالتها النفسية أو الايحائية. وينقسم إلى حالتين، الأولى مختصرة: وتأتى باستدعاء جملة واحدة من صيغة حوار مباشر، وتضمينها في السياق غير المباشر مع المحافظة على وضعها الزمنى. والثانية مشهدية: أى تتضمن حواراً طويلاً، يُقتطع من مشهد وقع في الماضى.

على سبيل المثال، الحوار بين ريرى وعيسى في فيلم السمان والخريف يعكس الأحوال التى كانت سائدة فى زمن سابق عن زمن أحداث الفيلم على لسان ريرى بينما يستنكرها عيسى بأسئلة مقتضبة أو تعليقات مختصرة.

ريرى: وأنا يجي عندى ١٢ سنة، كان وله عايق كدا بيشتغل فى وابور طحين

عيسى: وبعدين؟!

ريرى: وحصل اللى فى النصيب، البلد كلتها عرفت، وعديك على أمى واللى عملته، قامت عليا زى المجنونة، فضلت تضرب فيا وهاتك يا لطم، ومبطلتش غير لما وقعت من التعب. بركت على ركبها، وفضلت تلطم وتصوت لما الناس كلتها اتلمت وشالوها وهى مسورقة

عيسى: والوله؟

ريرى: أبوه سفره تانى يوم على مصر، ومبقاليش قعاد أنا رخرة في البلد

عيسى: وبعدين؟

ريرى: كان فى وله، تلميذ من بلدنا، رايح اسكندرية يتعلم، قابلنى في السر وقالى تيجى معايا يا بت؟ وعنها صبحوا الصبح ملقونيش

عيسى: ودى أول مرة تيجى فيها اسكندرية؟!

ريرى: كانت أول مرة أشوف فيها بندر، وبعد تلت تشهر سبته وهربت

عيسى: الله؟! ليه؟!

ريرى: شقاوة وغلب

عيسى: طول عمرك شيطانة، وبعدين؟

ريرى: وبس، ودينى عايشة

عيسى: إنتى محوشتيش قرشين؟!

ريرى: يا خويا ! هو حد ضامن عمره، أنا مش طالبة من ربنا غير الستر

عيسى: تعرفى تقرى؟

ريرى: بسيط، فى البلد كانوا بيودونا المدرسة، واللى مايروحش يدفعوا أهله غرامة

عيسى: قوليلة يا ريرى، إيه رأيك في السياسة؟

ريرى: يا خويا، هو أنا فاضية لوجع الدماغ دا؟!

عيسى: لاء يعنى الإنجليز، مش عاوزاهم يطلعوا من البلد؟

ريرى: هم فين؟ هو عاد في انجليز؟! دى أبلتى بتحكيلى عليهم إن أيامهم كانت عز

عيسى: عز؟!

ريرى: دى فتحت قهوتها من فلوسهم

ثانياً الحوار الداخلى:

يمكن وصف الحوار الداخلى بإنه حوار فردى يعكس كل ما يدور داخل الشخصية، سواء ما تشعر به أو تريد أن تقوله تجاه مواقف بعينها حيث يعتبر وعى الشخصية الكامن فيها محركاً للأفعال ومكوناً علاقات جديدة تنبثق من سببية داخلية. كما لا يمكن النظر إلى جوانب الوعى على إنها تتابع لحظات فردية ساكنة، بل متحركة تخضع لعدم تنظيم وعدم ترابط على أسس منطقية. ويستخدم الكاتب للحوار الداخلى كى يقيم حوار مستمر ينبع من ذهن الشخصية عبر وسائل مثل:المونولوج، مناجاة النفس، حوار تيار الوعى، الإرتجاع الفنى، التخيل.

١- المونولوج:

يقدم المونولوج في الفيلم لحظات جذابة، ومقنعة، ومثيرة للتفكير حيث يحدد شخصيات وموضوعات القصة. كما تعبر الشخصية عما يدور بداخلها من أفكار بكلام غير مسموع، وتسعى إلى عرض همومها وأمانيها وتصوراتها عن الحياة والناس من خلال حديث داخلى يتصل بالعالم. علاوة على إنه يتم استخدام المونولوج لتقديم المحتوى النفسى للشخصية والعملية النفسية لديها حيث يتغلغل الكاتب إلى داخل الشخصية فى محاولة للكشف عن صورة لواقعها الداخلى

وإحساسها ومشاعره كما يحقق فكرة الحوار الذاتى الفردى، والذى ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة . ويجب أن يكون كل سطر في المونولوج موجودًا لسبب ما، فإذا كانت الشخصية تتلعثم ، فيجب أن تتلعثم لسبب ما. وإذا كانت الشخصية تصرخ، فعليها أن تصرخ لسبب ما.

تستخدم شخصية محجوب عبد الدايم، فى فيلم القاهرة٣٠، المونولوج ليعكس كل ما يجول بخاطره فى عدة مواقف، منها عند تخرجه من الجامعة وحديث زملاءه عن الحياة بعد التخرج

محجوب: أنا بقى لو ملقتش وظيفة، الجوع هياكلنى أنا وأمى الغلبانة وأبويا المشلول

بينما ينبهر محجوب من الحياة الصاخبة فى حفلة إكرام نيروز،

محجوب: يا ولاد الكلب! النجفة من دول تعيشنى برنس، هى الدنيا وإلا فلا، كنتى فين وأنا فين يا دنيا الجمال والعز والفخفخة

ويعقب على ما يفعله بلدياته سالم فى الحفلة،

محجوب: أنتى فين يا أم سالم؟! هاتى باجور العجين وتعالى شوفى ابنك بيتمختر بين الأكابر

ويعقب بعد أن يسرد له زميل الجامعة أحمد بدير حكايات الحاضرين،

محجوب: وتروح فين يا محجوب يا ابن عبد الدايم وسط الدنيا دى؟! صحيح كلهم زيك حاطين المبادئ على الرف، دايسين الأخلاق بالجذمة لكن هم من صنف أغنى. معاك ليسانس يا أستاذ طظ، دول ياكلوك أنت والليسانس أكل

وبشكل عام يوجد نوعان من المونولوجات التي يمكن للكاتب الاستفادة منها ألا وهى:

أ- المونولوج الناشط: هوالذي تستخدمه الشخصية كوسيلة لاتخاذ فعل ما أو لتحقيق هدف - سواء كان ذلك لتغيير تفكير شخص ما، أو إقناعه بشيء، أو نقل وجهة نظر معينة لدى الشخصية.

ب- المونولوج السردى: عادةً ما يستلزم المونولوج السردي شخصية تروي قصة، غالبًا بصيغة الماضي. وغالبًا ما تستخدم هذه المونولوجات مثل هذه القصة كمقياس للصراع والموقف الفعلى داخل أحداث السيناريو، أو كطريقة لشرح كيف أصبحت الشخصية على ما هي عليه أوما ستكون عليه.

ويمكن اعتبار المونولوج مثل القصص داخل القصة التى يحاول الكاتب كتابتها، وعليه أن يراعى البناء الخاص بالمونولوج- بداية ووسط ونهاية- مع إضافة بعض

التقلبات والإنعطافات والإيحاءات، وجعل كل سطر يصور التأثير النهائى لما تحاول الشخصية تحقيقه.

ويقسم روبرت همفرى المونولوج على نمطين هما:-

١- المباشر: الذى يمثل عدم الإهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً بل هو موجود بإشاراته.

٢- الغير مباشر: الذى يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتى من وعى الشخصية.

كما يقسم نجيب العوفى المونولوج على ثلاثة أنماط هى:-

أ- المونولوج الواعى أو الذاكرة الإرادية الذى يشكل تداعيات تظل مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعى، ويتخذ ثلاثة مظاهر هى: التذكر، والنجوى، والتخيل.

ب- المونولوج اللاواعى أو الذاكرة اللاإرادية الذى يشكل التدفق التلقائى للسيولة النفسية من غير ضوابط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية. ومن مظاهره الحلم الصريح وهذيان الذاكرة أو تداعيها الحر.

ت- المونولوج الإنشائى أو فقدان الذاكرة: وهو الصراع المتجدد مع الهو (الحاضر)، والمخزون النفسى الملغوم بالعقد والمكبوتات (الماضى)، والتطلع نحو التحرر والخلاص من (المستقبل).

٢- مناجاة النفس:

هى تقديم المحتوى الذهنى، والعمليات الذهنية للشخصية، فى حالة تنظيم حيث يفترض وجود جمهور حاضر ومحدد افتراضاً صامتاً. والجدير بالذكر أن المناجاة مصطلح قادم من المسرح إذ له أهمية كبيرة كما أن من أهم السمات التى تميز المناجاة عن المونولوج هى زيادة الترابط حيث أن هدف المناجاة هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة، ورد الفعل بينما هدف المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية. بمعنى أن الشخصية تفكر وحدها فى المونولوج بينما تفكر بصوت عالٍ فى المناجاة.

وقد تقع المناجاة في مباشرة تتمثل فى قول مقتضب لا يؤدى إلى كشف أفكار الشخصية أو تعميق حالتها النفسية في الحدث، بمعنى أنها تعبر عن نية أداء فعل بسيط يمكن الإستغناء عنه دون تغيير فى بناء المقطع السردى حيث أن قدرة السرد في هذا السياق على كشف نية الشخصية أكثر تأثيراً من المناجاة. كما قد تنحرف المناجاة عن تعميق لحظة تأزم فى القصة، وتحل محلها جمل تتداولها الشخصية مع

نفسها بأسلوب مباشر له سمة الحكم الوعظى، ولا تتعمق في فكر الشخصية أوحالتها الوجدانية.

يعلق أنيس ذكى، فى فيلم ثرثرة فوق النيل، على الأحداث في أكثر من موضع على هيئة مناجاة:

أنيس: بتشرى فستان وجذمة وحلق ب ٨٠ جنيه. اشمعنى هي؟! ما هو كل الستات عايزين يقلدوها، وكلهم عاوزين يزورا شارع الشوربى، يتصرفوا إزاى؟! يعملوا زيها، فبدل ما تخلى الستات تقلدها، تمنع الملابس المستوردة. وبدل ما تكتب تقرير إن مفيش أدوية، تجيب أدوية مستوردة

ومثال آخر على لسان أنيس:

أنيس: إزاى دا؟! سنية مع على، وليلى مع خالد، وسناء مع رجب، ويعملوا اللى كيفهم ومحدش يكلمهم، طب ليه؟ طب ليه؟ عشان الستات بنات عائلات، والرجالة منصابهم حساسة، مفيش داعى للشوشرة إنما لو واحدة من إياهم مشيت في الشارع بالليل، بوليس الآداب يمسكها، هو اللى بتعمله دى مش زى اللى بيعملوه دول؟! ولا القانون مبيطبقش إلا على الناس الغلابة؟! الظاهر إن القانون اتجنن.

الحشيش ممنوع، والخمرة مش ممنوعة، طب ليه؟ دا بيسطل المخ، ودى بتلطش المخ. دا حرام، ودى حرام. دا بيضر بالصحة، ودى بتضر بالصحة. الحشيش غالى

والخمرة أغلى منه. مشمعنى القانون متحيز للخمرة؟! القانون بيفوت للخمرة عشان بندفع عليها ضرايب، طب ما يفوت للحشيش وندفع عليه ضرايب

٣- حوار تيار الوعى

من الملاحظ أن هناك تداخلاً بين المونولوج وتيار الوعى حيث يشترك كلاهما فى وضع الذهن في حالة بث مستمر، واتصال مع أجزاء النفس خيالاً وذاكرة فى سياق زمنى خاص ألا وهو الزمن النفسي في باطن الشخصية. ويشير الناقدان روبرت شولز وروبرت كيلوج إلى أن تيار الوعى مصطلح سيكولوجي أكثر منه مصطلحاً أدبياً حيث يصف جوهر العملية الذهنية بينما يعتبر المونولوج مصطلح أدبى مرادف للمناجاة غير الملفوظة. عند التوقف عند وعى الشخصية والغوص فى تفاصيلها، يظهر لنا كل ما يحدث داخل عقلها بطريقة يتوقف عندها الزمن الخارجى الطويل، والذى قد يبدو طويلاً جداً أو العكس حيث تبدو ساعة واحدة وكأنها يوماً كاملاً.

ويعتمد تيار الوعى على كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز الصور المتداعية من ذهن الشخصية، والتى تبدو سائبة بلا انضباط على الرغم من أنها ملتزمة بموضوعها المجزأ والمرتبك مع الرمزية. وتمثل الرمزية داخل تيار الوعى محاولة ايصال مشاعر شخصية سواء عن طريق تداعٍ للأفكار الذى ينتج عن خليط من الصور. ويعتبر الرمز تصوير لشئ يتناسب مع السياقات المختلفة سواء

مع سلسلة أفكار عقلية أو غير عقلية فى آن واحد، ومجرى للأفكار شعورى أو غير شعورى. ويتميز تيار الوعى بقدرته على تسجيل الجو الباطنى للشخصيات بحيث تتضح الذات تجاه أى موقف فى الحياة، ورصد ومضات الوعى وتدفقاته، استدعاءً وتصوراً وتركيباً.

يبدأ فيلم ثرثرة فوق النيل بصوت الموظف أنيس زكى، وهو هائماً على وجهه في عدة أماكن، يتحدث مهموماً كأى شخص عادى.

أنيس: عرض أزياء، تشكيلة، هم عاملين في نفسهم كدا ليه؟! طب والله ليهم حق، هتقعد الست تتزوق لجوزها في البيت؟! طب ما فى وشها طول النهار! تطلع تتزوق برا أحسن. طب وبيشتروا الحاجات دى ازاى؟! آه لازم عندهم فلوس كتير، بس منين الفلوس؟! مش معقول بيختلسوا ولا بيسرقوا ولا..ولا.. آه، المرتبات هى اللى كبيرة، والناس مش عارفة تعمل بالفلوس إيه! تضطر تبعزقها، ويبقى الثروة دى عنده ويتمتع بها لوحده! لا، لازم يمتع الناس كمان عشان ميبقاش أنانى ....أمال... راجل شهم!

وفى موضع آخر،

أنيس: اللى يردموه يرجعوا تانى يفحتوه، واللى يسفلتوه يرجعوا تانى يهدوه، مرة عشان الكهربا، ومرة مواسير الماية، ومرة سلك التليفون، ومرة المجارى....يا

مجارى فى الدنيا يا مجارى! طب ما كانوا فحتوا مرة واحدة، مش بيقولوا فى لجنة تخطيط؟! يمكن الواحد غلطان ولجنة التخطيط هى اللى صح..آه مدام بيجتمعوا كتير وبيخططوا كتير، يبقى لازم يفحتوا كتير.

٤- الإرتجاع الفنى

يعتبر الإرتجاع الفنى أو الفلاش باك عملية استرجاع أحداث الماضى بحيث تنشط فى نطاق الزمن الحاضر وأحداثه، وذلك بقصد توضيح ملابسات موقف ما. كما أن الإرتجاع الفنى إحدى وسائل الحوار الداخلى تلجأ إليها الشخصية لتسليط الضوء على حدث سابق بما يتيح للمتلقى أن يكون فكرة عن زمن مضى، وجزء من أحداث لم تظهر كلياً في سياق زمن الفيلم. بالإضافة إلى توفير المعلومات اللازمة التى تعين المتلقى على تتبع الحدث ومجريات الأمور من خلال الذكريات التى تسترجعها.

يلتقى الإرتجاع الفنى مع المناجاة والمونولوج في خاصية أن المتكلم يوجه حديثه إلى ذاته أو عنها، مع الإنتباه إلى أن الأختلاف بين الأساليب الثلاثة يكمن في صيغة الزمن. تتحدث الشخصية إلى الذات في الإرتجاع الفنى عن حدث وقع فى زمن ماضٍ بينما تتحدث في المناجاة أو المونولوج إلى ذاتها في وقت انجاز الحدث. إن الإرتجاع الفنى وسيلة لها ضوابط ومعايير، ولا يمكن استخدامها

بدون غرض حيث تكون عملية استرجاع الزمن الماضى بفعل حافز مباشر ينبع من الزمن الحاضر.

ويثير هذا الفعل استرجاع الماضى بطريقتين:-

الأولى: يكون هذا الإسترجاع منظم بحيث ترتب فيه الأحداث والشخصيات، وهو نتاج الذاكرة الواعية التى تؤدى إلى الإستنساخ والتصوير من خلال الملاحظة العقلية التى ترصد الواقع.

الثانى: يكون هذا الإسترجاع فوضوى بحيث أن انفعالاً خاصاً يحفز الماضى، ويعتبر هذا الإنفعال هو ما يضمن حقيقة الصورة الكلية المؤلفة من انطباعات سواء بالتوكيد والحدف، التذكر والنسيان، والتى لن تعرفها الذاكرة الواعية وقوة الملاحظة. ويتضح من هاتين الطريقتين إلى أن الفن ليس عملاً سائباً بل تركيب قصدى مخطط له، تتداخل فيه الذاكرة والجانب الواعى واللا واعى، والزمن الماضى والحاضر.

في فيلم المذنبون، يتذكر أليف البحراوى ما حدث عند سؤال المحقق له عن علاقته بالقتيلة، ليكون المشهد التالى فلاش باك فى حجرة ناظر المدرسة.

أليف: يا ست مفيش فى إيدى أى حاجة، مفيش استثناءات

السيدة: دى درجة واحدة يا حضرة الناظر

أليف: إن شالله تكون نص، الوزارة عاوزة كدا

السيدة: يعنى الوزارة متجيش إلا على الغلابة وتتحكم؟! هوديه أنا فين دلوقتى؟! اسيبه في الشارع؟!

أليف: وديه خاصة

السيدة: منين؟! هى العيشة مستحملة عامة لما تستحمل خاصة ! انجر قدامى يا سالم

سناء: سلام عليكم

أليف: أهلاً وسهلاً، بيتهيئلى إن وش حضرتك مش غريب عليا، مش بردو بتطلعى في الأفلام؟

صباح: دى الست سناء كامل

أليف: أهلاً وسهلاً

سناء: أهلاً

أليف: أى خدمة؟

سناء: فى الحقيقة أنا ليا طلب صغير عندك

أليف: تحت أمرك يا فندم

سناء: ابن صباح، ودى أكتر من أخت ليا

أليف: ماله يا فندم؟!

سناء: هو نجح في امتحان القبول، لكن حظه طلع مش أوى، ناقص درجة ولا اتنين ولا سبعة، مش كدا يا صباح؟!

صباح: سبعة يا حضرة الناظر

أليف: لا، إلا كدا يا ست هانم، التعليمات بتنص على منع الإستثناءات خالص

يرن هاتف التليفون

أليف: ألو

مكتب المدير العام: أليف افندى ناظر المدرسة؟

أليف: أيوا

مكتب المدير العام: خليك معايا السيد المدير العام هيكلمك

أليف (إلى سناء وصباح): السيد المدير العام طالبنى بنفسه

المدير العام: ألو، أليف أفندى

أليف: أيوا يا سيادة البيه المدير، أنا تحت أمر سعادتك

المدير العام: السيدة سناء هانم هتجيلك دلوقتى على المدرسة

أليف: وصلت يا فندم وصلت

المدير العام: طيب هى ليها مشكلة بسيطة، السيد وكيل الوزارة طالب نخلصهلها

أليف: بس يا فندم دول سبع درجات، وسعادة وكيل الوزارة بنفسه ميرضاش بكدا، والتعليمات بتقول....

المدير العام: شوف يا أليف افندى، عليك تنفذ اللى بقولهولك وبس، الولد يدخل المدرسة ومن بكرا، مفهوم؟!

أليف: مفهوم يا فندم

سناء: خلاص يا أليف بيه؟

أليف: خلاص يا فندم، الوزارة أمرت بدخوله بكرا

صباح: تعرف يا حضرة الناظر لو شوفت حمادة هيصعب عليك بشكل، هتلاقيه منطوى على نفسه ومنكسر يا حرام

أليف: مسكين حمادة بيه

سناء: تبقى تعالى شوفه، هو فى الحقيقة محتاج شوية تقوية في بعض المواد، العنوان أهو، أظن دى مش محتاجة تصريح من الوزارة، مش كدا؟!

صباح: العنوان ميتوهش يا حضرة الناظر، وهتنبصت أوى...باى باى

ينتهى الحوار ثم نعود ثانية إلى مشهد التحقيق مع أليف.

٥- التخيل / أحلام اليقظة

التخيل أو أحلام اليقظة هو القدرة على استحضار الصور المرئية مفردة أو مجتمعة فى الذهن حيث يقوم التخيل بتأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشئ المتخيل الذى تنعكس صوره وحالاته فى علاقة حوارية داخلية. فالتخيل عملية دينامية نشطة بإرادة وحرية صاحب حلم اليقظة بينما لا تتمتع أحلام المنام بهذه الميزات حيث لا تخضع للخيار والإنتقاء. بمعنى أن حلم اليقظة هو تصوير ذهنى إرادى يخضع لإرادة الشخص على عكس من التصوير الذهنى اللا إرادى الذاتى الذى يفقد الفرد الذى يمارسه السيطرة على محتوياته. وتعتمد وظيفة الحوار الداخلى التى تقوم بها المخيلة فى حلم اليقظة على تأثيرات الصور المتتابعة والقادرة على عقد صلة حديث مع الذات من خلال موقف معين بالإضافة إلى الإرتجاعات الفنية والمناجاة والمونولوج.

على سبيل المثال، يتخيل الريس مرسى مقابلة زوجته سعاد وزميله نور، وكأن زوجته تغوى نور مثلما كان يفعل هو مع زوجات أصدقاءه. تحاصر هذه التخيلات الريس مرسى، والذى لا يستطيع أن يتخذ أى رد فعل تجاهها بسبب وجوده فى الفنار، وشعوره بالعجز وقلة الحيلة. علاوة على شعوره بالندم الشديد بسبب مشاركته لذكرياته مع نور، وبالتالى يتفاقم الوضع بداخله ويقع فريسة للشكوك حيث يعتقد بأنه مهد الطريق أمام نور ليفعل ما فعله هو فى الماضى.

نور: أنا نور زميل الريس مرسى فى الفنار

سعاد: أهلاً وسهلاً

نور: هو بعت معايا جواب لحضرتك، هو طالب شوية حاجات فى الجوار...قالى أقول لحضرتك ...يعنى إنه عايزهم ضرورى، وأنا راجع أبقى أفوت عليكى أخدهم اديهمله

سعاد: وازيه؟ هو عامل إيه؟

نور: بيسلم عليكى كتير أوى

سعاد: اتفضل

نور: يا ساتر

• أهمية الحوار

يلعب الحوار دوراً كبيراً في العمل الفنى تتمثل فى التمهيد، والتشخيص، والفعل مما يساهم فى دفع العمل بإتجاه الحبكة، وسوف نتناول كل منهم على حدة.

أولاً التمهيد:

يؤسس التمهيد القواعد الرئيسية داخل العمل الفنى من مكان، وتاريخ، وشخصيات، والتى يحتاجها المتلقى لمعرفتها حتى يتمكن من متابعة القصة والتماهى فيما يتم عرضه على الشاشة، ويمكن للكاتب أن يدمج التمهيد فى الحكى سواء بالوصف أو الحوار. ومن الجدير بالذكر أن أى شئ يتم التعبير عنه في الصور أو شرحه في السرد يمكن تضمينه في الحوار، لذلك يمكن القول بأن الأهمية الأولى للحوار هى تأسيس التمهيد للمتلقى عن طريق الخطوات الآتية:

١- السرعة والتوقيت:

تعنى السرعة المعدل الذى يقسم به التمهيد داخل الحكى، ويعنى التوقيت اختيار المشهد الدقيق والوتيرة المناسبة داخل ذلك المشهد للكشف عن حقيقة معينة. ويحكم السرعة والتوقيت بعض الطرق التى تتمثل في:-

- إذا تم منح المتلقى قدراً ضئيلاً جداً من الشرح، فسوف ينفصل عن متابعة الأحداث بسبب الإرتباك الذى سوف يسيطر عليه. كما أن التفاصيل الكثيرة

من التمهيد الثابت الذى يسير على وتيرة واحدة تخنق الإهتمام مما يؤدى إلى ضجر المتلقى، لذلك يجب على الكاتب السرعة واختيار التوقيت في تأسيس التمهيد بعناية ومهارة.

- لكى يضمن الكاتب المتميز تحفيز اهتمام المتلقى عليه بتحليل التمهيد، ويعرض ما يحتاجه المتلقى لمعرفته ويحتاجه بشدة، وذلك لإثارة الفضول.
- ليس كل ما يعرض في التمهيد ذو قيمة متساوية للحكى، ومن ثم لا يستحق نفس القدر من التأكيد، لذا على الكاتب أن يرتب كل تفصيلة فى القصة على حسب الأهمية للمتلقى. قد يدرك الكاتب أثناء إعادة كتابة العمل وصقله أن هناك بعض الأولويات التى تحتاج إلى التأكيد عليها أو تكرارها في أكثر من مشهد لكى يتذكرها المتلقى في نقطة تحول وشيكة الحدوث بينما تحتاج بعض التفاصيل لمجرد لفتة أو تلميح فقط.

٢- العرض مقابل الحكى:

المقصود بالعرض هو تقديم مشهد في مكان أصيل ملئ بشخصيات يمكن تصديقها. هذه الشخصيات تكافح من أجل رغباتها وتتخذ أفعالاً واقعية أثناء التحدث بحوار معقول. كما أن المقصود بالحكى هو إجبار الشخصيات على إيقاف مساعيهم، والتحدث بدلاً من ذلك بأسلوب مطول عن تاريخ حياتهم، أو أفكارهم ومشاعرهم، أو حبهم وكرههم، فى الماضى والحاضر، دون سبب متأصل في

المشهد أو شخصياته. مع الأخذ في الإعتبار أن القصص هى استعارات للحياة، وليست أطروحات عن علم النفس أو الأزمات البيئية أو الظلم الاجتماعي أو أي سبب غريب عن حياة الشخصيات.

٣- محرك السرد

السرد هو المحرك لإنخراط العقل داخل القصة بحيث يجعل المتلقى يتساءل ما الذى سوف يحدث بعد ذلك؟ وكيف سينتهى؟ فعندما يتم عرض أجزاء من التمهيد من خلال الحوار ليستقبلها وعى المتلقى، فإنها بذلك تحفز الفضول لمعرفة ما سيحدث مستقبلاً من خلال السرد. بالإضافة إلى أن المتلقى يتعلم ما يحتاج إلى معرفته فى حالة الحاجة إلى المعرفة، ولكنه لا يدرك أنه يتم إخباره بأى شئ لأن ما يتعلمه يجبره على التطلع للأمام.

٤- التمهيد كأداة

تعتمد هذه الطريقة على المشاركة العاطفية للمتلقى، والذى يشعر بأن الشخصية إنسان يتماثل معه فى الرغبات والإحتياجات. لذلك يرغب المتلقى في أن تنجح الشخصية فى الحصول على ما تريده لأن ببساطة لو كان هذا المتلقى فى مكانها، لتمنى أن يحصل على نفس الشئ لنفسه. فى اللحظة التى يتعرف فيها المتلقى على

الإنسانية المشتركة بينه وبين الشخصيات، فهو لا يتعرف عليهم فحسب بل ينقل أيضاً رغباته الواقعية إلى رغباتهم الخيالية.

ومن الجدير بالذكر أن شخصيات العمل الفنى تمتلك معرفة بالماضى والحاضر، وأنفسهم، وبعضهم البعض، والتى سوف يحتاج المتلقى إلى معرفتها من أجل متابعة الأحداث. لذا ففي اللحظات المحورية يجب على الكاتب أن يسمح لشخصياته بإستخدام ما يعرفونه كأدوات فى كفاحهم للحصول على ما يريدونه حيث توفر هذه الإكتشافات متعة للمتلقى، فيتلاشى الواقع من حوله، وسرعان ما يتماهى مع الأحداث.

٥- الكشف

يحتوى التمهيد على أهم الأسرار والحقائق المظلمة التى تخفيها الشخصيات عن العالم، وحتى عن نفسها؛ بغض النظر سواء كان العمل كوميدياً أو تراجيدياً. ويؤدى الضغط إلى تفكك هذه الأسرار والحقائق التى تظهر للضوء، والتى بدورها تؤدى إلى نقاط تحول قوية.

٦- الخلفية الدرامية: الأحداث الماضية التى تحرك الأحداث في المستقبل

الخلفية الدرامية مصطلح غالباً ما يُساء فهمه واستخدامه ليعنى "تاريخ حياة الشخصية". تحتوى السيرة الذاتية للشخصية على تفاعل مدى الحياة بين الجينات

والخبرة بينما الخلفية الدرامية هى مجموعة فرعية من هذه الكلية - بمعنى أدق هى مقتطفات من الأحداث الماضية، والتى عادة ما تكون سرية حيث يكشفها الكاتب في اللحظات الحاسمة، وذلك لدفع القصة إلى الذروة. ونظراً لأن الكشف عن الخلفية الدرامية غالباً ما يكون له تأثير أكبر من الأحداث المباشرة، فهى مخصصة لنقاط التحول الرئيسية.

٧- الحكى المباشر

على الكاتب أن يضع في الإعتبار أن قاعدة "العرض بدلاً من الحكى" تنطبق فقط على الحوار الدرامى فى المشاهد الممثلة بينما الحكى المباشر الماهر - في الرواية أو المسرح- سواء في الحوار السردى أو بضمير الغائب، له وسيلتين هامتين: السرعة والمقابلة.

- السرعة

يمتلك السرد القدرة على اختصار الكثير من التمهيد فى بضع كلمات سريعة، ويسهل الفهم للمتلقى لكى يمضى قدماً حيث تستطيع المونولوجات الداخلية تحويل النص الفرعى إلى نص. كما يمكن أن تقفز محادثات الشخصية مع نفسها بشكل عشوائى من ذاكرة إلى ذاكرة فى ارتباط حر أو وميض بالصور تنطلق من عقلها الباطن.

وتتطلب مشاهد الحوار في الأفلام والتليفزيون التى تمثل شخصيات معقدة، موهبة ومعرفة وخيالاً.

- المقابلة

يعتبر استخدام المقابلة هو الأسلوب السردى الأكثر إثراءاً للقصة حيث يلجأ بعض الكتاب إلى تسليط الدراما الكاملة على القصة ثم يقوم الراوى لمناقضة ثيماتها، وقد يستخدمون الذكاء للسخرية أو لتعميق الهجاء. بالنسبة للرواية والقصة القصيرة، فيمكن للكاتب أن يقدم التمهيد بشكل مباشر طالما أن اللغة آسرة وجذابة بينما يتدفق التمهيد في المسرح والسينما للجمهور دون أن يلاحظه أحد من خلال الكلمات المنطوقة.

على جانب آخر، هناك بعض الطرق للتمهيد الغير جيد، منها على سبيل المثال وليس الحصر:-

١- الشخصيات التى تعيد حكى ما رآه المتلقى:

تنتهك هذه الطريقة قاعدة " انظر وتحدث"؛ فإذا تم عرض المشهد، فلا داعى لحكيه. الحل فى هذا النوع من التمهيد هو قطع هذا الجزء من الحوار، والدخول إلى المشهد التالى بعد انتهاء المشهد السابق.

٢- اللحاق بالحبكة:

عندما يتعين على إحدى الشخصيات أن تخبرنا بمعلومات هامة لإطلاع الجمهور على القصة، فهذا لا يمكن اعتباره حواراً حيث يعتمد على "القول"؛ حيث لا يوجد صراع. لذا فهذه الشخصيات تخبرنا بدلاً من أن يتم عرض هذه المعلومات من خلال الصورة. وغالباً ما يواجه الكاتب هذه المشكلة عندما تكون الكتابة بدون مخطط، وبذلك يقع فى فخ شرح بعض التفاصيل حتى تبدو الأحداث منطقية للمتلقى. ومن ثم لابد من التخطيط المسبق لعناصر القصة قبل حدوثها، وليس بعد حدوثها حيث لا يوجد سبب لجعل شخصية تشرح لشخصية أخرى كيف وصلوا لهذه النقطة!

٣- دعنى أخبرك بما أفكر/ أشعربه:

تعتبر هذه الطريقة أسوأ أنواع التمهيد، فعندما لا يقوم الكاتب بإعداد المشاهد التى تظهر فيها كيف تفكر الشخصية من خلال خلق موقف درامى، يلجأ إلى طرح هذه المعلومات فى الحوار، ولكنه ليس بحوار بل شخصية تتحدث عن نفسها. الحل الأمثل لمواجهة مثل هذه المشكلة هو الخروج بمشهد يُظهر مشاعر الشخصية أو ما تفكر به أو خلق موقف درامى بين الشخصيات لإبراز ردود الأفعال.

٤- عرض المعلومات:

فى بعض الأحيان قد تدور أحداث السيناريو فى عالم تقنى أو علمى، وتزداد رغبة الكاتب في إبهار المتلقى بمعلوماته المكثفة حول هذا الأمر العلمى- والذى فى أغلب

الأحيان لا يهتم لها- لذا فهو يسرد على لسان شخصياته هذه المعلومات، كأنهما يتبادلان المعرفة أمام الجمهور. أفضل طريقة للتعامل مع هذا النوع من التمهيد هو التخلص من الحوار الذى يوضح طبيعة هذا العمل ، وعرض الأحداث التى توضح هذا على الشاشة. هذا لا يعنى أن يكون المشهد صامتاً بل يمكن للكاتب أن يجرى حواراً في المشهد، ولكن بدلاً من الحديث عن كيفية عمل شئ ما، فلماذا لا يعرضه فقط؟

٥- القول بدلاً من الفعل

يؤدى الإفتقار إلى الصراع والدراما إلى التمهيد السيئ. إذا لم يكن هناك شخصيات في المشهد يمكن أن يخلقوا دراما، فليس هناك سبب لكى تتحدث الشخصيات مع بعضها البعض أو لكتابة المشهد. لذا على الكاتب ألا يجعل الشخصيات تتحدث عن شئ ما بل يجعلهم يقومون بهذا الفعل. أحد الآثار الجانبية لوجود شخصيات تتحدث عن الأشياء بدلاً من فعلها هو أن يُسلب السيناريو من الدراما والإثارة.

ثانياً التشخيص:

تكمن الأهمية الثانية للحوار فى التعبير عن توصيف مميز لكل شخصية من شخصيات العمل الفنى حيث يمكن تقسيم الطبيعة البشرية إلى جانبين: المظهر (كيف

يبدو الشخص؟) مقابل الواقع (من هو الشخص فى الواقع؟)، لذلك يصمم الكاتب الشخصيات سواء بالشخصية الحقيقية أو التشخيص.

- الشخصية الحقيقية

لا يمكن التعبير عن الذات الحقيقية للشخصية إلا من خلال خيارات الفعل المحاطة بالمخاطر، فى السعى وراء تحقيق الرغبة؛ حيث أن مبدأ الإختيار هو الأساس لجميع القصص سواء الخيالية أو غير الخيالية. كما أن الجانب النفسى والأخلاقى العميق للشخصية لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال الضغوط التى تجبرها على اتخاذ خيارات وأفعال بعينها.

- التشخيص

يعكس التشخيص المظهر الكلى للشخصية، فهو مجموع كل السمات والسلوكيات السطحية. وينقسم إلى ثلاث عوامل: التآمر، والإقناع، والتفرد.

١- التآمر

المتلقى على علم ودراية بأن مظهر الشخصية ليس حقيقتها بل إن تشخيصها هو قناعها المعلق بين العالم، والشخصية الحقيقية التى تقف وراءها. لذا فعندما يواجه المتلقى شخصية جذابة وفريدة من نوعها، يتساءل إذا كانت ما تبدو عليه حقيقياً، وإذا كانت فى الحقيقة صادقة أم كاذبة، محبة أم قاسية، حكيمة أم غير حكيمة، هادئة

أم مندفعة، وما هى شخصيتها الحقيقية بالإضافة إلى الهوية الأساسية وراء تشخيصها الجذاب. وبعد أن يتم إثارة فضول المتلقى، تصبح القصة عبارة عن سلسلة من الإكتشافات المفاجئة والمثيرة التى تجيب على هذه الأسئلة.

٢- الإقناع

يجمع التشخيص والتصميم الجيد للشخصيات بين القدرات العقلية والجسدية، والسلوكيات العاطفية واللفظية التى بدورها تشجع المتلقى على تصديق شخصيات العمل الفنى كما لو كانت حقيقية. يعرف المتلقى أنه عليه تصديق شخصيات العمل كي يشرك نفسه فى السرد، ولكن بشرط أن يقبل المتلقى الشخصيات وردود أفعالها دون شك بينما في حالة إنه إذا راوده الشك، ولم يقتنع بالشخصيات، فعلى الكاتب أن يعيد الكتابة.

٣- التفرد

إن التشخيص القائم على التصور والدراسة الجيدة يمكنه خلق مزيجاً من السلوكيات التى تكسب الشخصية طابعها الفردى المميز؛ سواء كان هذا المزيج من العاطفة، أو التعليم، أو القيم، أو الأذواق، أو الخبرة، أو المستوى الثقافى. فالشخصية تعيش حياتها تسعى إلى العمل، وإقامة علاقات، وتتمتع بصحة أو تعانى من مرض ما، وتشعر بالسعادة، وما شابه ذلك بحيث تجتمع كل هذه السلوكيات في شخصية فريدة.

علاوة على أن أهم ما يميزها هو أسلوبها فى الكلام، والذى يميزها عن باقى الشخصيات داخل العمل الفنى.

ثالثاً الفعل:

تتمثل الأهمية الثالثة للحوار في تزويد الشخصيات بوسائل للقيام بالفعل حيث تحتوى القصص على ثلاثة أنواع من الأفعال: العقلية، والبدنية، واللفظية.

١- الفعل العقلى

لا يمكن اعتبار أفكار الشخصية أفعالاً عقلية حتى تتسبب هذه الأفكار في تغيير داخل الشخصية، سواء كان هذا تغيير في الموقف أو الإعتقاد أو التوقع أو الفهم، وما شابه. وقد يُترجم الفعل العقلى أو لا يُترجم إلى سلوك خارجى، مع الأخذ في الإعتبار إنه حتى لو ظل سراً أو لم يتم التعبير عنه فإن الشخصية التى اتخذت الفعل العقلى ليست هى نفس الشخصية قبل اتخاذ هذه الخطوة.

٢- الفعل البدنى

يمكن تقسيم الفعل البدنى إلى نوعين أساسيين،هما: الإيماءات والمهام.

المقصود بالإيماءات هى جميع أنواع لغة الجسد من تعبيرات الوجه، حركات اليد، اللمس، طريقة الكلام والنطق، الحركة، وما غيرها. بمعنى أن وظيفة هذه السلوكيات

إما أن تعدل اللغة المنطوقة أو تحل محلها حيث لا يمكن للكلمات وحدها أن تعبر عن المشاعر. في حين أن المقصود بالمهام هى الأنشطة التى تقوم بها الشخصية من عمل، ولعب، وسفر، والنوم، والقتال، وأحلام اليقظة، والقراءة، وكل الأفعال التى لا تتطلب الكلام.

٣- الفعل اللفظى

يندمج أسلوب حوار الشخصية مع السمات الآخرى لخلق تشخيصها السطحى بينما على المستوى الداخلى للشخصية الحقيقية، يتضح أن الأفعال التى تتخذها في العالم الذى تعيش فيه تكشف عن إنسانيتها أو عدم وجودها. فكلما زاد الضغط فى المشهد، كلما أخبرتنا أفعال الشخصية عن هويتها الحقيقية. ومن الجدير بالذكر أن ما تقوله الشخصية لا يحرك المتلقى إلا إذا كانت الأفعال التى تتخذها تحت مظلة الحوار تتوافق مع الشخصية المحددة فى تلك اللحظة. لذا قبل الشروع فى كتابة الحوار، على الكاتب أن يسأل نفسه عن:-

ما الذى تريده الشخصية للخروج من هذا الموقف؟

ما الفعل الذى سوف تتخذه فى هذه اللحظة بالتحديد للوصول إلى هذه الرغبة؟

ما الكلمات المناسبة التى سوف تستخدمها لتنفيذ هذا الفعل؟

ويجب الإنتباه إلى أن الكلمات المنطوقة تشير إلى ما تعتقده الشخصية وما تشعر به، في حين أن الفعل الذى تقوم به تعبر عن هويتها.

وظائف الحوار

قسمت سارة كوزلوف وظائف الحوار إلى مجموعتين، تشمل كل منهما على عدد من الوظائف التى تميزها عن المجموعة الأخرى كالآتى:-

- المجموعة الأولى

تحتوى هذه المجموعة على ستة وظائف أساسية تشارك بشكل مركزى في السرد، وهى:-

١- تقديم الحبكة والشخصيات
٢- السببية السردية
٣- الأحداث اللفظية
٤- كشف الشخصية
٥- الإلتزام برمزية الواقع
٦- التحكم فى تقييم المتلقى وانفعالاته

- المجموعة الثانية

تتضمن المجموعة الثانية وظائف تتجاوز التواصل السردى إلى مجالات التأثير الجمالى، والإقناع الإيديولوجى والتحفيز التجارى، وهى:

٧- استغلال موارد اللغة

٨- رسائل موضوعية / تعليق/ قصة رمزية

٩- تحولات النجوم

<u>أولاً المجموعة الأولى:-</u>

١- تقديم الحبكة والشخصيات:

نادراً ما تحتاج الأفلام إلى الإعتماد على الحوار بسبب قدرتها على تصوير العالم المادى، لذلك ليس هناك داعى لإستخدام مشهد حوارى عندما يمكن للكاميرا أن تأخذ المتلقى إلى أى مكان، إلا أن تقديم المكان هو الأكثر صعوبة. وتستخدم الأفلام الحوار للتعرف على عالم القصة حيث يعيد الحوار توجيه المتلقى بإستمرار من خلال ما يسميه ديفيد بوردويل " روابط الحوار". على سبيل المثال يدور الحوار بين شخصين كالآتى:

" هل سنذهب لتناول الغداء؟" تليها لقطة طويلة لمقهى.

ويعد استخدام الحوار لإعادة التقديم أمراً هاماً، وبالأخص إذا كان الفيلم يبتعد عن التسلسل الزمنى الخطى. كما لا تحتاج الأفلام إلى تحديد وخلق عنصرى الزمان

والمكان فحسب بل أيضاً إلى تعريف الشخصيات. وقد استبدل الحوار البطاقات التى كان يتم استخدامها فى فترة الفيلم الصامت، والتى بدورها كانت تقدم كل شخص جديد بشكل بسيط؛ ليتم تقديم الشخصيات للمتلقى بالتحيات والمقابلات التى تظهر على الشاشة.

ينقسم مشهد تقديم الشخصيات في فيلم ثرثرة فوق النيل على جزأين؛ الأول عندما يقابل رجب القاضى أنيس زكى على الكورنيس، والثانى داخل العوامة.

رجب: مش الأستاذ أنيس زكى بردو؟

أنيس: أيوا

رجب: أزيك يا أنيس...أنت مش فاكرنى؟! أنا رجب القاضى

أنيس: آه...أهلاً وسهلاً أستاذ رجب

رجب: تعالى يا راجل تعالى...احكيلى أخبارك، بتروح فين وبتيجى منين؟ فينك يا أنيس؟

أنيس: فى الدنيا

رجب: وبتشتغل فين؟

أنيس: في وزارة الصحة

رجب:يااه بقالى عشرين سنة أو أكتر ما شوفتكش، من وقت ما عزلنا من المنيرة، متجوز يا أنيس؟

أنيس:لاء

رجب: أمال قاعد مع مين؟

أنيس: لوحدى

رجب: أنت بقى تيجى معايا المملكة

أنيس: مملكة؟!

رجب: دنيا غير الدنيا، تعالى يا راجل...تعالى ..تعالى يا شيخ

ويتم تقديم باقى الشخصيات، وعالم الحبكة عندما يدخل أنيس ورجب العوامة:

رجب: أقدم لكو الأستاذ أنيس زكى، كان جارنا فى المنيرة أيام الفقر، ياما أدانا دروس خصوصية في العربى والتاريخ، مكنش في حد زيه أبداً، أقدملك العظمة بحاله، امبراطور المملكة السلطانية، الأستاذ المبجل على السيد، ينشر المقال يايجيبك الأرض يايطلعك سابع سما

على: أهلاً بقرة عينى وانبهاجها

رجب: مساء الفل، البيه وصل، وده مرشال جيوش المملكة...رع الأول

خالد: رع الأول والأخير

رجب: الأستاذ خالد عزوز، كاتب القصة المعروف، أشهر من نار على علم

خالد: أهلاً وسهلاً

رجب: ودا وزير العدل بالمملكة، الأمير مصطفى راشد، دا محامى كبير برا، جهزله شوية مؤسسات على شوية شركات، فاستغلينا طموحه وعيناه وزير التشريع بالمملكة

أنيس: أهلاً وسهلاً

٢- السببية السردية

يتكشف السرد من خلال سلسلة من الأحداث، والتى ترتبط ببعضها البعض من خلال التتابع والسببية. ويعتبر الدافع الخفى لكثير من حوارات الأفلام هو إيصال "لماذا؟"، و"كيف؟"، و"ماذا بعد؟" للمتلقى، ومن الممكن أن يكون "ماذا بعد؟" هو توقعاً بسيطاً لتطوير الحبكة. يمكن البرهان على حقيقة أن الحوار يتم تصميمه لإيصال السببية للمتلقى من خلال تلك المشاهد التى تم فيها حذف الحوار على الرغم من أن الشخصيات بحاجة إلى معلومات معينة بينما يمتلكها المتلقى بالفعل.
بالإضافة إلى أن الحوار هو الوسيلة البارزة لإيصال أحداث القصة التى حدثت قبل بداية الفيلم للمتلقى من خلال إسقاط بعض المقتطفات الحوارية التى تساعد المتلقى

على إنشاء خلفية درامية للفيلم. ونظراً لأن أحداث الخلفية الدرامية لم يتم تصويرها- ولكن يعرفها المتلقى من خلال كلمات الشخصيات- لذلك يفشل الحوار التوضيحى في إخفاء حقيقة أن هذه المعلومات تخص المتلقى، وليست للشخصيات.

يجادل ديفيد بوردويل بأن إحدى السمات المميزة لسرد هوليوود هى إنها تصنع إحساساً بالإلحاح لحدث متكشف من خلال "موعد نهائى"، وهى نقطة زمنية يحدث خلالها شئ هام، حيث أن توجيه العمل السردى نحو مثل هذه المواعيد النهائية يضفى على الأفلام وتيرتها المتميزة والمثيرة. ويرجع السبب إلى أن المواعيد النهائية تعتبر كيانات غير ملموسة وغير مرئية، لذلك يجب توصيلها شفهياً بطريقة أو بأخرى.

يدور الحوار بين حسن وعيسى الدباغ ، فى فيلم السمان والخريف، وكأنه مبارزة كلامية عن أحوال البلاد قبل ثورة يوليو كالآتى:

حسن: إيه الأخبار يا عيسى؟ سألت عليك فى الوزارة قالولى إنك هتسافر الإسماعيلية

عيسى: أخبار كويسة أوى، المعركة تتجه للعنف

حسن: أنا شايف إن الجو ملغبط حبتين

عيسى: سلامة الشوف يا أبو على

حسن: يعنى المعاهدة اتلغت من طرف واحد، والشعب بيطالب بالكفاح المسلح، فميحصلش حاجة غير مدبحة عساكر البوليس

عيسى: عايز تعلن الحرب؟!

حسن: نعلن الثورة، الشعب فعلاً فى حالة ثورة والحكومة هى اللى بتتلكع

عيسى: على كل حال الحكومة اللى بتتلكع دى هى اللى أصدرت الأمر للعساكر بالضرب في الإنجليز

حسن: ماهى دى الكارثة، شوية عساكر بوليس معاهم بنادق من سنة نوح، وتقولوا لهم اضربوا؟! وفى الجيش الإنجليزى؟!

عيسى: يا أخى أنت حيرتنى، بتطالب بالكفاح المسلح، وبعدين بتعارض إن عساكرنا تدخل معركة

٣- الأحداث الفظية

يمكن اعتبار كل المحادثات أحداثاً أو أفعالاً بالنسبة لنظرية فعل الكلام. بمعنى، إنه عندما يتحدث المرء، فهو بذلك يقوم بفعل مثل الوعد أو الإخبار أو الإستجواب أو التهديد أو الإعتذار، وتعرف بالأفعال التنبيهية. تعبتر بعض أفعال الكلام روابط محورية في سلسلة السرد، بمعنى أنها أحداث رئيسية يمكن ذكرها فى ملخص دقيق

للقصة. وهناك بعض الأفعال السردية جسدية، على سبيل المثال رمى الماء على الساحرة أو إطلاق النار، ولكن فى بعض الأحيان يكون الحدث السردى الرئيسي هو الفعل اللفظى.

ويعتبر الحدث الأكثر شيوعاً هو الكشف عن سر أو معلومات هامة، وهى معلومات حيوية للحبكة حيث يشكل الكشف عنها بعض المخاطرة. وغالباً ما تحدث هذه الإكتشافات في نهاية الفيلم، وقد يتم التخلى عنها تحت التهديد أو التخويف، فالحبكة يتم تصميمها بحيث يتعطش المتلقى للمعلومات المفقودة. ويأتى ثانى أهم فعل لفظى هو الإعلان عن الحب حيث تتمثل أهميته في حل الحبكة الرومانسية، كأهمية الكشف عن السر في حل حبكة الجريمة أو الغموض. ويشير إعلان الحب إلى أنه لم يعد بالإمكان إخفاء الشعور الخاص والسرى من خلال التعبير اللفظى عن المشاعر حيث تلتزم الشخصية بالإلتزام أمام المعايير الإجتماعية. وتعتبر الأحداث اللفظية الشائعة الأخرى هى التى تحدث في قاعات المحكمة مثل المرافعات، وانهيار الشهود على المنصة، والأحكام.

عندما تتفاقم الأوضاع في فيلم الإرهاب والكباب، يذهب وزير الداخلية بنفسه داخل مجمع التحرير:

وزير الداخلية: اسمع يا أخينا ياللى فوق...اسمعوا كلكوا...سواء كنت واحد ولا خمسة ولا عشرة ولا حتى ألف، اللى يحط سيف على رقبة الحكومة لسه متخلقش.

إحنا عملنا اللى علينا، وطولنا بالنا عليكم كتير أوى، ولكن بقى للصبر حدود. إحنا اعتبرنا الرهائن اللى عندكو شهداء أبرار ضحكوا بحياتهم من أجل الوطن، والحكومة هتصرف لهم تعويضات محترمة جداً....أما أنتم...أنا أنتم....أما أنتم عارفين والحكاية مش محتاجة توضيح. الشغل فى المجمع هيبتدى الساعة تمانية، الساعة تمانية هيكون كل شئ عادى. الموظفين هيكونوا على مكاتبهم. لغاية الساعة ستة إن ما أفرجتوش عن الرهائن وسلمتوا نفسكو، مش هتخدوا في ايدى أكتر من ربع ساعة....لازم تعرفوا إن الحكومة ملهاش دراع عشان يتلوى، واللى مش عجبه عنده مجلس الشعب، واللى مش عجبه مجلس الشعب يخبط راسه فى الحيط، لكن تحصله لوثة ويتصرف زيكو يبقى انتحر من غير ما يقصد، ود آخر كلام...الكلام خلص خلاص

٤- كشف الشخصية

تعتبر الشخصية بناء من العديد من العلامات المختلفة التى يعرضها الفيلم حيث يلعب الحوار دوراً فعالاً فى التشخيص، فالحوار الجيد يسلط الضوء على شخصيات العمل الفنى. بمعنى أن الحوار ينقل الكثير عبر بضع كلمات كما لو كانت الشخصية تحمل أداة رائعة تستطيع أن توصل من خلالها ما يدور بداخل أعماقها.

ويساعدنا الحوار على التمييز بين شخص وآخر من خلال عبارات ولهجات مميزة أو سلوكاً لفظياً أو حركة أو إيماءة، وذلك لشد انتباه المتلقى. ولكن الإستخدام الأكثر

أهمية للحوار هو جعل الشخصيات جوهرية حتى يتم التلميح إلى حياتهم الداخلية. ويتعلم المتلقى الكثير عن الشخصية عندما تتحدث، سواء كانت من الطبقة العليا أم لا، كسولة أم نشيطة، صوتها يحمل سلطة رنانة هادئة أم عصبية حيث تؤثر طبقة الصوت على تصور المتلقى للشخصية. لذا يتم كتابة الحوار بأسلوب يتناسب مع الشخصية، ويكشف عنها. ومن المسلم به أن الحوار المستخدم لكشف الشخصية قد يكون مبتذلاً أو واضحاً حيث يرجع الخلل إلى أن مفهوم الجانب السيكولوجى للشخصية سطحى.

على سبيل المثال، فى فيلم القاهرة٣٠، تبدأ اللحظات الأولى من الفيلم بخروج الطلاب من جامعة القاهرة، ويتم الحواربين ثلاثة منهم بحيث يتم الكشف عن شخصية على طه الثورية:-

على طه: هو دا بالظبط اللى احنا محتاجينه دلوقت، كفاية بقى غيبيات وتوكل، إحنا لازم نطعم أفكارنا بأفكار الناس دول

ثم مع سؤال أحمد بدير يشرح على طه وجهة نظره، والتى تعكس ملخص أحداث الفيلم في بضعة أسطر.

على: لازم أفكار الناس دول تدرس على نطاق واسع، مش بس في الجامعة، إحنا دايماً بنسأل نفسنا، ليه الظلم اللى إحنا عايشين فيه دا؟! ليه الفلاح بيشتغل ويعرق

ويموت من الجوع، وصاحب الأرض في قصره بيزداد غنى وثروة وجبروت؟!

مفيش غير الإيمان بالمجتمع، مفيش غير الإشتراكية

٥- الالتزام برمزية الواقع

عندما يُشار إلى نص على إنه واقعى، فهذا يدل على إنه يلتزم بما يتوافق مع الثقافة داخل المجتمع، بمعنى إنه يلاقي قبولاً. ويجب الأخذ في الإعتبار أن معايير الثقافة تختلف من جيل إلى جيل، فما يرفضه جيل، يقبله جيل آخر، وهكذا. تحفز معظم الأفلام على تشجيع الشك حيث تحافظ هذه الأفلام على الوهم، وذلك بجعل المتلقى يراقب حدثاً ما مثل ذبابة على الحائط. في حين تعمل بعض الأفلام على تصوير الشخصيات بينما يعمل البعض الآخر على التأكيد على نكتهتها الواقعية.

ومن الجدير بالذكر أن هناك نسبة من الحوار تستخدم فى كل فيلم كتمثيل لأنشطة المحادثة اليومية مثل طلب الطعام فى المطاعم أو التبادلات مع الخدم والموظفين. بمعنى أن الشخصية تذهب إلى المطعم أو مكان عمل و تلقى التحيات مع أشخاص لن يراهم المتلقى ثانية. قد يجادل البعض بأن هذه الأحداث تدل على أن الشخصية محبوبة، ولكنها تعمل على تكرار اللقاءات اليومية بما يضيف لمسة واقعية. وينطبق نفس الشئ على المستشفيات، والمطارات، والأوامر التى يتردد صداها في الغواصات، والأحاديث الحزبية، وأسئلة الصحفيين، وأصوات الجماهير.

عندما يدخل الشيخ حسن وسلطان الحارة، فى فيلم جعلونى مجرماً، نلاحظ تفاعل أهل المكان والبائعين مع الشيخ حسن.

حسن: السلام عليكم

الجميع: وعليكم السلام

عبد الرحمن: يا شيخ حسن

حسن: أهلاً، ازيك يا عبد الرحمن؟

عبد الرحمن: الحمد لله يا سيدنا الشيخ، يصح إن فرحات ياكل عليا فلوسى؟!

حسن: هو لسه مدفعش؟!

عبد الرحمن: لاء لسه، أنا هضطر أرفع عليه قضية

حسن: لا مفيش لزوم للقضايا، دا أنتوا أخوات، اديله فرصة كمان أسبوع وأنا هفوت عليه أكلمه

عبد الرحمن: أمرك يا سيدنا الشيخ

حسن: السلام عليكم

بائع١: سيدنا الشيخ، فاطمة كتب كتبها بكرا

حسن: مبروك

بائع١: ومش هنعقد العقد إلا بحضورك إن شاء الله

حسن: بإذن الله

بائع٢: الله يبارك لنا فيك ويطولنا فى عمرك

حسن: الله يحفظك، مساء الخير

المعلم: مساء الخير، اتفضل يا سيدنا

المكوجى: مين اللى مع سيدنا الشيخ؟

المعلم: دا باين عليه عسكرى قريبه

٦- التحكم في تقييم المتلقى وانفعالاته

يعتبر الحوار مفيداً في توجيه استجابات المتلقى حيث غالباً ما يكون أداة للتحكم فى السرعة. على سبيل المثال، قد يؤدى الحوار على تشتيت انتباه المتلقى أو الإعداد لبعض المفاجآت البصرية. وفى حالات أخرى، يستخدم الحوار لإطالة لحظة أو لإطالة ذروة ترقب بالإضافة إلى التحكم في إحساس المتلقى بالسرعة حيث يتم استخدام الحوار أحياناً لفت انتباهه إلى شخص أو شئ ما بالإضافة إلى تفسيره لما يراه.

عندما يذهب عادل صبرى، في فيلم أضواء المدينة، إلى قصر الأمير فاضل لكى يتقدم للزواج من حفيدته، ينقل الأحداث له حتى يبرهن على صدق كلامه.

عادل (واقفاً أمام صورة الأمير فاضل): مرحب أفنديا...مين كان ينتظر يا صاحب السمو إن حفيدتك الأميرة شاه فاضل تحب راجل عادى أبوه من كفر حميدة فى جنة الخلد ربنا يديك الصحة ويمتعك بشبابك ألف رحمة تنزل عليك يا أمير.....(يقابل الأمير) بسم الله الرحمن الرحيم، قل أعوذ برب الفلق، أنت مين؟

الأمير: أنا الأمير فاضل الكبير

عادل: اللى اتوفيت؟ يا سمو المرحوم، لا مؤخذة يا أفنديا هم اللى قالولى كدا

الأمير: قالولك إيه؟

عادل: قالولى إن سموك كنت منفى مع الخديو فى أوروبا، وإنك اتجوزت المغنية المشهور جوزبينا فرناندو، وبالأمارة سموك اتوفيت عام ١٩٣٠

الأمير: مين اللى قالك المعلومات دى؟

عادل: حفيدة سموك الأميرة شاه فاضل

الأمير: شاه فاضل؟!

عادل: شاه فاضل

الأمير: تعالى يا ابنى اقعد، الأميرة شاه فاضل هى اللى قالتلك كدا؟!

عادل: أيوا يا أفنديا

الأمير: وشوفتها فين؟

عادل: هنا يا أفندينا

الأمير: هنا!...هنا فين؟!

عادل: هنا....فى الهوول، وفى الصالون، وفى الجنينة، وفى الحمام

الأمير: حمام؟!

عادل: حمام السباحة

الأمير: سباحة! يا فندى الأميرة شاه مجتش القصر دا من أربع شهور

عادل: مش ممكن، الأميرة شاه هربت النهاردة من القصر وأنا كنت جاى أخطبها من والدها، سمو الأمير محمد فاضل

الأمير: ابنى؟!

عادل: ابنك

الأمير: ابنى محمد مات من سبع سنين يا فندى

عادل: أهو دا بقى مش ممكن، يستحيل

الأمير: يستحيل إزاى؟! دا ابنى وأنا دفنه بأيديا دول

عادل: إيه الحكاية؟ أموات بيصحوا والصحيين بيموتوا...أنا بحلم ولا إيه؟!

الأمير: حصل خير ...مع السلامة يا ابنى

عادل: مع السلامة إزاى؟! دى الأميرة شاه منتظرانى آخد إذن والدها وأنا مش عايز اتجوز من وراه

الأمير: الأميرة شاه والدها متوفى وملهاش حد في الدنيا غير جدها أنا أمير سابق محمد فاضل

عادل: طب وأخوها أمير سابق حسن اللى عاوز يضربنى بالنار، ولا جدتها اللى كانت عاوزة تقلعنى الجذمة، أقربها الأسبوع اللى فات، عزمونى هنا وغنينا ورقصنا، وبالأمارة وقعت في البيسين ودقنى وشنبى عاموا على وش المية

<u>ثانياً المجموعة الثانية:</u>

٧- استغلال موارد اللغة

إن المفهوم الموحد هو أن النص السينمائى يتحدى قيود الإستخدام الادنى للغة فقط ويشمل، وربما حتى يكشف، الزخرفة اللفظية الغير ضرورية. وتنقسم هذه الفئة إلى أربعة أقسام، وهى

أولاً غالباً ما تستخدم اللغة بشكل شعرى

على سبيل المثال، بعد أن تناول مسعود حبة القوة في فيلم أرض النفاق يتحدث إلى سوسو كالآتى:

مسعود: احميكى واحمى عشرة زيك

احميكى واحمى بلد بحالها

احميكى واحمى اللى يتشدد لك

وبعد أن يتناول حبة النفاق، يخاطب زوجته إلهام كالآتى:

مسعود: سيبنى، اتركينى، دعونى لأحزانى واشجانى...ويحك يا مسعود ويحك

أو قد تقتصر اللمسة الشعرية على عبارة واحدة.

فى عزاء عمة وكيل الوزارة يتحدث مسعود إليه قائلاً:

مسعود: أنا مش عارف أقول لسيادتك إيه، بس على رأى المثل ما بيقول، الموت نقاد يختار الجياد، والمرحومة كانت من خير الجياد

ثانياً هناك العديد من الأفلام التى تستخدم الحوار من أجل الفكاهة وإطلاق النكات، حتى إن أكثر الأفلام إثارة تتضمن لحظات لروح الدعابة لتغيير الحالة المزاجية أو لتهدئة المتلقى قبل التسلسل الإنفعالى التالى. فى الكوميديا ينتقل الحوار إلى الواجهة بإعتباره المحرك الكوميدى للنص، ويلاحظ أن كوميديا الحوار يمكن أن تنهج طريقتين: من ناحية يمكن تقديمها على أنها مزحة متعمدة لشخصية بارعة، ومن ناحية أخرى فإن معرفة المتلقى السابقة على الشخصية هى التى تجعله يضحك.

يدور الحوار بين أنيس زكى والمعلم حول تعميرة الحشيش فى إطار كوميدى:

أنيس: يا معلم، سلام عليكم

المعلم: أهلاً أهلاً أهلاً

أنيس: تعميرة امبارح مكننتش ولابد يا معلم

المعلم: ما هو بيغشوا كل حاجة يعنى هى جت على دا! خد التعميرة دى وادعيلى، ماتشمش، دا أنا مولفها بإيديا...يعنى قطاع خاص

أنيس: طب قوم هات الجوزة

ثالثاً تعتبر السخرية المحرك الفعال لموارد اللغة حيث أن اللغة توسع بشكل كبير من القدرات الساخرة للفيلم. تنشأ السخرية من المفارقة من الإختلاف بين مستويين من

المعرفة، بين ما تعرفه الشخصيات وما يعرفه الجمهور. وفى العديد من الأفلام، نظراً لأن الجمهور على علم كلى بالأحداث؛ فيتميزون عن أى شخصية أخرى داخل العمل الفنى بالمراقبة حيث فى هذا الموقف يرى الجمهور من خلال خداع الشخصيات الذاتى أو أكاذيبهم المتعمدة.

يلقى مسعود، فى فيلم أرض النفاق، خطبة أمام أهل الحى من أجل الترشح للإنتخابات، نقتطف منها جزءاً:

مسعود: لماذا يهاجموننى؟! ها؟ لماذا؟! يسألونكم عنى، وإذا سألوكم عنى قولوا لهم ليس مسعود أبو السعد ممن يتظاهرون بالفقر والجفاف، ويعيشون عيشة الطرف والبذخ والإسفاف. قولوا لهم إن مسعود أبو السعد هو ابن هذا الحى يحس بكم وبمصائبكم وبغلبكم.

رابعاً تلجأ الشخصية إلى سرد القصص شفهياً لشرح فجوة رئيسية فى الحبكة حيث يمكن تصنيف سرد القصص اللفظى على الشاشة تحت السببية السردية.

يجاوب شلبى على سؤال أحمد فتح الباب، فى فيلم الإرهاب والكباب، عن سبب تضامنه معه، وحمله للسلاح.

شلبى: وقفت جنبك عشان مستعجل الموت، عليا حكم بالإعدام وجاهز ومستنينى. واحد من الجامدين أوى سرقنى. سرق حتة الأرض وأنا غايب...كنت في الجيش

على شط القنال، ورجعت قولت آخد حقى بالقانون...١٦ سنة ...١٦ سنة قدام المحاكم، ومفيش فايدة. من قاضى لقاضى ومن محكمة لمحكمة ومن دايرة لدايرة، ومفيش حكم بسمعه. ولما اتهورت وحصل اللى حصل زيك كدا، صدر عليا الحكم فى تلت شهور! ١٦ سنة قدام المحاكم ومخدش حقى، وفى ٩٠ يوم طارت رقبتى! المحاكم عندنا إيدها خفيفة أوى وهى بتدى الحكم بالسجن والإعدام، وإيدها تقيلة أوى وهى بترجع الحقوق لأصحابها.

يعتبر المشهد الهادئ نسبياً لمشاركة القصص حول الطاولة، من خلال ربط الرجال ببعضهم البعض والسماح للجمهور بالتخلص من التوتر، مهم من الناحية البنائية للفيلم حيث يهيئ للحظات الهجوم. وتتحدى الأفلام القيود المفروضة على الخطاب السينمائى من خلال تضمين المؤثرات الشعرية أو النكات أو السخرية أو سرد القصص.

٨- رسائل موضوعية / تعليق / قصة رمزية

يميز المتلقى مثل هذه الصياغات على أنها المغزى من القصة بسبب محتواها الثمين بالإضافة إلى علاقتها بالفيلم ككل. كما يميل هذا التعليق الكتابى إلى الإنخفاض فى الربع الأخير من الفيلم، وذلك عندما تكون جوانب الموضوع واضحة تماماً، ويمكن التعبير عنها في خطاب واحد طويل. وهو ما يقودنا إلى نقطة مفادها أن الحوار فى المشاهد الأخيرة للفيلم يحمل أعباء موضوعية معينة، إما أن يعزز الأخلاق

المزعومة للفيلم أو يقاوم إغلاقه. ويحاول السرد تقديم الحلول الإيديولوجية للتناقضات التى يطرحها بينما قد تظل آثار الصراع والتناقض قائمة. فى حين أن الأفلام التى تحركها أهداف دعائية، فإن حوار الشخصيات فيها سوف يحث المتلقى بشكل مباشر على الفعل.

إن الرسائل الموضوعية صريحة إلى حد ما حيث تدرك الشخصية ما تقوله وما الذى يعنيه حديثها، فقد اتخذت الشخصية عباءة المتحدث الواعى للمُثل التى صدق عليها بقية الفيلم. وتعتبر طريقة بديلة لنقل الموضوعات الإجتماعية والأخلاقية والسياسية بإستخدام الرمز. بمعنى أن العديد من الأفلام تقدم مستويات مزدوجة من المغزى حيث تتماسك قصصها كسرديات قائمة بذاتها بينما فى نفس الوقت يتم توجيه المتلقى لقراءة قصة رمزية للأحداث السياسية أو الإجتماعية.

فى مثل هذه الحالات، كما هو الحال مع الحوار الساخر، يجلب المتلقى للحوار مستوى من المعرفة والتفسير أعلى من مستوى الشخصيات؛ حيث أن الأهمية الموضوعية الأوسع لكلماتهم غير متوفرة للشخصيات. ومع ذلك، فإن الحوار المجازى أقل صراحة من الحوار الساخر، لإنه بدلاً من أن ينطوى على كتابة كذبة ملموسة أو سوء فهم، فإن إدراك المتلقى للمعنى المزدوج يعتمد على تفسير منهجى للنص الكلى والقدرة على رسم الروابط بين ما يعرض على الشاشة والشخصيات والأحداث والأهمية السياسية والإجتماعية والأخلاقية الواسعة.

يدرك عيسى الدباغ في نهاية رحلته، فى فيلم السمان والخريف، شعوره بالندم على ما فعله فى حق ريرى، ويحاول أن يستعيد ابنته.

عيسى: ريرى أنا جاى أصلح كل حاجة

ريرى: أنت جاى تتهجم عليا في بيتى

عيسى: لاء أبداً، إذا كنت غلطت فأنا جاى اعتذرلك بس متحرمنيش من بنتى

ريرى: اتفضل اطلع برا

عيسى: بتطردينى من بيتك؟

ريرى: زى ما طردتنى أنت من بيتك

عيسى: نعمات...أنا بابا، أنا بابا يا نعمات

ريرى: كداب.. أنت جبان وأنانى، امشى اطلع برا

عيسى: ريرى، أنا مليش حد غيركو، أنتو كل اللى فاضلى فى الدنيا

ريرى: احنا منعرفكش، اتفضل اطلع برا

عيسى: بس بالطريقة دى أنتى بتحرمينى من بنتى، بتحرميها من أبوها

ريرى: كداب...أبوها اللى كتبها باسمه ورباها، أبوها اللى أدها بيته، أبوها الحقيقي مات

عيسى: حرام عليكى

ريرى: أمينة، انزلى اندهى البواب

عيسى: استنى، ريرى أنتى مش عارفة بتعملى إيه! أنتى بالطريقة دى بتقفلى باب الرحمة فى وشى

ريرى: أنت اللى قفلته، اتفضل برا

٩- تحولات النجوم

ترتبط هذه الفئة الأخيرة بشكل أساسى بفئة معينة من الأفلام، تلك المصممة لتكون واجهات عرض للنجوم ذوى المواهب المسرحية الفريدة. فى مثل هذه الحالات، قد يتم تضمين تسلسلات الحوار للحفاظ على تركيز انتباهنا على هذا النجم، ولمنحه فرصة لإظهار موهبته. وقد تتضمن مثل هذه التسلسلات منعطفاً أطول بحيث تمنح للنجم التحدث دون مقاطعة. ويمكن التعرف على نقاط تحول النجوم من خلال مساحتها حيث أن الخطب تتطلب نطاقاً أوسع، أو خارج النطاق العادى للتعبير العاطفى بالإضافة إلى عرض المهارة الصوتية.

وقد استخدمت الأفلام الصامتة العناوين البينية لترسيخ عنصرى الزمان والمكان بالإضافة إلى شرح السببية السردية، ولتقديم تعليق المؤلف. وقد تم استبدال التصريح بالحب اللفظى وكشف الشخصية من خلال الإيماءة والتعبير بحيث تعتمد على الكوميديا التهريجية بدلاً من النكات الشفهية.

على سبيل المثال، فى فيلم الإرهاب والكباب، عندما ينهى أحمد فتح الباب حواره مع وزير الداخلية بشأن المطالب، فيتحدث أحمد أمام الجموع المحتجزة ليعبر عما يدور بداخله.

أحمد: أنا مطالبى....(ضحكات ساخرة) أنا مليش مطالب، أنا أصلى كنت جاى عشان أختم ورق ولادى، كنت عايز أنقلهم من مدرسة بعيدة عن البيت لمدرسة جنب البيت، لكن ما دام المسائل وصلت لقطع الرقبة، فإحنا كمان مطالبنا لازم توصل لقطع الرقبة. أنا طول عمرى بسمع كلام الحكومة، الحكومة دى، واللى قبليها، واللى قبليها، والحكومة الجاية كمان هسمع كلامها. أصل افرض مسمعتش كلام الحكومة هايحصل إيه؟! ولا حاجة، هشرب من البحر. بروح شغلى محشور وبرجع منه محشور، بركب الأتوبيس ببقى فرحان، بقول سبحان الذى سخر لنا هذا. الأسعار نار، وماله، ما العالم كله مولع نار. معنديش عيال كتير، بسمع كلام الحكومة فى تنظيم الأسرة، معنديش غير ولد وبنت، والحمد لله كويسين، متفوقين، أينعم الفصل فيه ٨٤ تلميذ والعيال بيرجعوا مفرهدين من المدرسة، مدروخين،

وشهم أصفر، الكتمة والهوا الفاسد الموجود في الفصل لكن الحمد لله كويسين. مفيش حاجة تعبانى غير رغيف العيش، بقف فى صف طويل عريض، بتعذب لحد لما ألاقيه، وبتعذب كمان وأنا باكله.... أنا زيي زيكم بالظبط، ماشى جنب الحيط، راضى وقانع. أنا مش طالب غير إنسنيتى، مش عايز اتهان، مش عايز اتهان في البيت، ولا فى شغلى، ولا فى الشارع. بيتهيئلى دى مطالب لا يمكن اتعاقب عليها، ولا أوبخ، ولا أولام إنما إذا كانت المسائل وصلت لقطع الرقبة، فاتفضلوا اطلبوا اللى أنتم عايزنه أنا تحت أمركو...اتفضلوا

النص الضمنى :

يخلق الحوار الجيد نوعاً من الشفافية حيث تخفى الكلمات المنطوقة حياة الشخصية الداخلية عن الشخصيات الأخرى بينما يسمح للمتلقى برؤية السطح الخارجى لسلوكها. كما يقدم الحوار الجيد الإحساس بالبصيرة، وقراءة ما يدور في خلد الشخصية حيث ينعكس ذلك على فهمه للشخصية. وتصوغ اللغة التفكير بطرق خفية، ويجب على الكاتب أن يفهم كيف تؤثر أنماط التعبير الأخرى - كالإيماءات وتعبيرات الوجه ونبرة الصوت والحركة وما شابه ذلك- على الشخصية سواء على صعيدها الذاتى أو الخارجى، والأهم كيف تعبر الشخصية عن نفسها بكلمات أو بدونها.

ويجب التفريق بين النص والنص الضمنى، فالمقصود بالنص هو سطح العمل الفنى وتنفيذه من خلال الوسيط ، سواء كان هذا الوسيط الرسم على القماش أو خطوات الرقص. في فن القصة، يقوم النص بتسمية الكلمات على صفحة الرواية ، أو الحياة الخارجية لسوك الشخصية في الأداء- بمعنى ما يتخليه القارئ وما يراه ويسمعه الجمهور. وعند كتابة الحوار، يصبح النص هو الكلمات التى تتحدث بها الشخصيات في الواقع. بينما النص الضمنى هو الجوهر الداخلى للعمل الفنى، والمقصود هنا المعانى والمشاعر التى تتدفق تحت السطح، حيث تحيط المستويات الضمنية بالحياة الخفية للشخصيات من أفكار ومشاعر ورغبات وأفعال- واعية أو غير واعية، ما يقال أو ما لايقال، على حد سواء. بمعنى أدق، هو المشاعر الغير مصرح بها، والتى تختبئ خلف الكلمات. إنها الأمور التى لا تُقال، لذا فإن أحد أفضل طرق كتابة الحوار هو استخدام "ما بين السطور".

فى العالم الواقعى نادراً ما يقول الناس ما يقصدونه، لذلك يجب على الكاتب أن يفكر فيما تريده كل شخصية من المشهد، وكيف سوف يؤثر ذلك على حوارها. وتتمثل إحدى طرق كتابة نص ضمنى في تزويد المتلقى بمعلومات حول ما تحتاجه الشخصية حتى يتسنى له أن يعرف ما الذى تلمح إليه. وهناك طريقة أخرى ألا وهى خلق موقف يفهمه المتلقى ، لذا لا يجب أن يكون الحوار واضحاً حيث إنه الشحنة العاطفية الخفية وراء الكلمات، وبذلك يمكن للمتلقى أن يشكك فيما تقوله الشخصيات

لأنه على علم ودراية بأن مشاعرهم تختلف عن أقوالهم. ويمكن أن تكون الطريقة الثالثة في كتابة النص الضمنى هى جعل تصرفات الشخصية تتعارض مع ما تقوله، فعلى سبيل المثال، إذا كانت الشخصية تختبئ وترتجف خوفاً، لكنها تقول "أنا لست خائفاً"- فالحوار شيئين: ما تقوله الشخصية (معنى كلماتهم)، كيف تقوله (الشخصية تطل من وراء الكلمات).

الحوار والصراع:

ينشأ الحوار من العلاقات المعقدة بين الشخصيات التى تحب بعضها البعض، ولكنها مختلفة- حتى المعادية لبعضها البعض- كما أن الموقف الذى يتم وضع الشخصيات فيه هو ما يجعل الحوار ذا مغزى. إن الحوار، فى أفضل حالاته، معلق بين وجه الشخصية العلنى وداخلها السرى، مثل البلورات متعددة الأوجه حيث تنكسر كلماتها المنطوقة وتعكس جوانب حياتها الداخلية والخارجية. ولأن الحياة الشخصية والإجتماعية تبدأ، وتتطور، وتنتهى من خلال الحوار، فإن العلاقات والصراعات المعقدة بين البشر لا يمكن تصويرها بشكل كامل بدون حوار معبر خاص بالشخصية.

تمتلك اللغة قدرات غير محدودة من الإستعارات و التلاعب بالألفاظ بحيث يشعر المتلقى بأن الخطاب السطحى يتلاشى، ويدرك المعنى الآخر الأكثر عمقاً، والذى يستتر وراء الكلمات. يلهم الحوار الخاص بالشخصية المتلقى نظرة ثاقبة مفاجئة

على الذات الداخلية للشخصية، واحتياجاتها، ورغباتها اللامرئية بالإضافة إلى دوافعها اللا واعية.

يجب على الكاتب إتقان البعد المزدوج للحوار- الجانب الخارجى لما يقال مقابل الحقيقة الداخلية لما يتم التفكير فيه والشعور به. عند التحدث لأول مرة، ينقل الحوار معنى سطحياً – وهو المعنى الذى يأمل المتحدث أن تؤمن به الشخصيات الأخرى وتتصرف بناء عليه. ويبدو هذا المعنى الأول منطقياً في سياقه، وينقل إحساساً بغاية الشخصية والتكتيك، ويثير فضول المتلقى لترى تأثيره عبر المشهد.

ومن الجدير بالذكر أن هناك أربعة مستويات من الصراع، وهى:

- المادي : الزمان، والمكان، وكل شئ فيهم.
- الإجتماعى : المؤسسات والأفراد التى تعمل فيها
- العلاقات الشخصية: الأخوة، والعائلة، والعشاق
- العلاقات الخاصة: الأفكار والمشاعر الواعية واللاواعية

وتتضمن القصص المعقدة مستويين أو ثلاثة أو حتى الأربعة للصراع، وغالباً ما يضع الكتاب ذوى وجهات النظر الواسعة والعميقة حديثهم على مستوى واحد بينما

الصراع الجسدى على مستوى آخر ثم يركزون على النطاقات المتوسطة للصرعات الإجتماعية والشخصية.

أولاً: تتورط الصراعات الشخصية فى الأصدقاء، والعائلة، والعشاق حيث أن العلاقة الحميمة بطبيعتها تبدأ بالحديث ثم تبنى ثم تتغير وتنتهى بالكلام. ومن ثم فإن الصراعات الشخصية تتعثر فى حوار متعدد المستويات والمعانى.

ثانياً: تتصاعد الصراعات الإجتماعية من خلال المؤسسات ذات الأغراض العامة، مثل: الطبية والعسكرية والتعليمية والدينية والحكومية بالإضافة إلى المؤسسات المجتمعية والقانونية والجنائية. غالباً ما يتحدث الناس بصدق أقل وصورة رسمية أكبرعندما ينتقلون من العلاقات الشخصية إلى العلاقات الإجتماعية. ونتوصل من ذلك إلى إنه كلما زادت صراعات القصة المادية والإجتماعية، قل الحوار بينما كلما زادت الصراعات الشخصية والخاصة، زاد الحوار.

الصمت

يتخلل حوار الشخصيات أحياناً الصمت، وقد يأتى هذا الصمت لتوقف زمنى يخترق كلام الشخصيات فى المشهد بهدف توجيه الحوار ودلالته. ومع تلاشى الحوار المكتوب مراراً وتكراراً، يتوقف المتلقى عن الإستماع، ومن ثم ينتبه إلى ما يتم

عرضه على الشاشة. يعتقد البعض أن مشاهد الصمت تثبط اهتمام المتلقى بينما العكس صحيح حيث من الأفضل أن تكون الصوة بديلاً عن اللغة.

لذا على الكاتب أن يفعل كل ما يلزم من أجل الشخصية دون اللجوء إلى سطر واحد من الحوار من خلال استدعاء قوة الصورة، بإحدى الطريقتين:-

أولاً: ماوراء اللغة، والمقصود بها الإيماءات وتعبيرات الوجه بالإضافة إلى إيحاءات ونغمات الكلمات حيث كل ما ورد ذكره ليس بلغة بالمعنى الدقيق للكلمة. لذا بدلاً من تشويش المتلقى بالتأكيدات الشفهية أو التأكيدات مثل نعم أو لا، أو ما شابه، يمكن استخدام الإيماءات أو لمحة أو حركة باليد مما يتيح مساحة لإبداع الممثلين على الشاشة حيث يدعو الصمت الكاميرا إلى المشاركة.

ثانياً: الفعل الجسدى الذى يتحدد من خلال السلوك الجسدى للشخصية، وليس اللفظى. بمعنى، على الكاتب أن يسأل نفسه ما هو السلوك الجسدى الذى سينفذ تصرفات الشخصيات، وردود أفعالهم؟! ونتبين في النهاية أن الصمت هو الإقتصاد النهائى للغة.

المشاركين في الحوار

هناك ثلاثة أساليب لتقديم محادثة داخل المشهد:-

١- المونولوج، ويقتصر على شخصية تتحدث مع عدم وجود أى شخص آخر:-

تعتبر المونولوجات السينمائية موروثة من الممارسة المسرحية حيث أنها ذات استغلال جيد في المسرح لأنها تتيح للجمهور الوصول إلى مشاعر الشخصية أو التفكير من خلال قرار يجب اتخاذه. ويمكن أن يؤدى السرد الصوتى السينمائى أو الصوت الذاتى الداخلى نفس الوظيفة حيث من الملاحظ أن معظم المونولوجات السينمائية مخصصة لشخصيات منعزلة، لن يزيحوا الستار عن أرواحهم بأريحية وبشكل معقول فى محادثة أمام الشاشة. ويعتبر التحدث بصوت عالٍ مع الذات أمراً غريباً فى الحياة الواقعية، ومن ثم يظهر هنا الفرق بين المسرح والسينما.

فالمونولوج أحد الأدوات المتاحة على خشبة المسرح، ويتقبلها الجمهور منذ البداية بينما فى تخيم على السينما توقعات الواقعية، والتى تجعل المونولوج إشكالية في الفيلم، لذا يجب خلق مواقف خاصة لتوفير دافع قوى ومقنع أمام المتلقى لتقبله. ومن ثم يعتبر المونولوج نافذة واضحة على الروح حيث تمنح المتلقى حق الوصول إلى المشاعر العميقة للشخصية.

٢- الحوار الثنائى، والمقصود شخصيتان تتحدثان إلى بعضهما البعض:-

تعتبر المحادثة بين شخصيتين ضرورة درامية لأنها توفر مزيداً من الأحداث، والتشويق، والأخذ والعطاء حيث يمكن تبادل معلومات جديدة أو إبراز العواطف أو إطلاق التساؤلات والرد عليها، لذا فهى البنية الأساسية للخطاب على الشاشة علاوة على أن المحادثات بين البطل والشريك، بين العشاق، بين الخصوم تدفع السرد إلى

الأمام. كما تتعلق مسألة المشاركين بمسألة حوار المقدمة والخلفية، بمعنى أن المشاهد التى تحدث فى الأماكن العامة تتضمن حواراً فى الخفية مختلطاً بمستوى أقل من المحادثة الأساسية، على سبيل المثال عندما تدور المحادثة في مطعم أو ردهة، سنلاحظ أن هناك اختلاط لأصوات شخصيات أخرى.

٣- الحوار المتعدد، أكثر من شخصيتين تتحدثان:-

يوضح الحوار المتعدد الشخصيات فى محيطهم الإجتماعى؛ على أن يكون التركيز على تفاعل المجموعة. وفى بعض الأحيان تُستخدم مثل هذه المشاهد لتصوير مجموعة من شأنها التأثير فى الحبكة، على سبيل المثال، عندما يتحول سكان المدينة إلى حشد من الغوغاء. يُستخدم الحوار المتعدد لخلق جو من ثقافة فرعية مختارة، وذلك لإظهار اللغة والعقلية التى تشترك فيها هذه المجموعة.

كمية الحوار

تعتمد كمية الحوار على أساسين، وهما: الأول استخدام المشاهد أو التسلسل الخالى من حوار الشخصيات، والثانى مقدار الحوار الذى تتحدث به الشخصية؛ أى المدة التى يستغرقها كل دور. ويجب الإنتباه إلى أنه لا يوجد ارتباط ضرورى بينهما حيث قد يسمح الفيلم الذى يتضمن فترات طويلة من التمثيل الإيمائى الصامت – في المشهد التالى- لشخصياته أن تكون ثرثارة. في حين إنه قد يتضمن الفيلم الذى

تتحدث فيه الشخصيات بعبارات قصيرة على عدد قليل من المشاهد الصامتة نسبياً. في بعض الأحيان، يتخلل الفعل الجسدى الحوار، على سبيل المثال، المتعجرفون يسخرون من الخصوم أثناء المبارزات، أو المكالمات والأوامر تخلل ساحات القتال، وما شابه ذلك.

إن غياب الحوار غالباً ما يتم التأكيد عليه من خلال إضافة مؤثرات صوتية بحيث تخلق إحساساً بالعزلة أو الفراغ. وقد تستخدم الأفلام الصمت، لكنها تستخدم الحوار في أغلب الأحيان؛ فقد تتحدث الشخصيات باختصار، وأحياناً بالتفصيل، بما يتناسب مع السياق.

التكرار والإيقاع

لقد لاحظ بعض علماء اللغويات مقدار التكرار الذى يعد جزءاً مهماً من المحادثة العادية، سواء كان بشكل متعمد لإزالة أى سوء تفاهم، أو لا شعورياً. وقد يكون التكرار في حوار الأفلام موجوداً في بعض الأحيان بهدف تقليد عادة المحادثة العادية، ولكنه ينبع في المقام الأول من الدوافع الجمالية. ومن هذا المنطلق نود أن نشير إلى أن رومان جاكوبسون بأن السمة المميزة للشعر هى الدرجة الأعلى من الزخرفة والتكرار.

يعمد العديد من الكتاب صياغة سطر أو تبادل سطور تتكرر بشكل متقطع على مدار الفيلم حيث يتم تجميع معناها من إعادة تلخيصها. إن إلمام المتلقى بالجمل الحوارية يجعل كل سمة فى موضع أهمية بحيث تكتسب الجمل المتكررة صدى وقوة.
بالإضافة إلى ذلك، فقد يستخدم الفيلم التكرار بشكل أكثر دقة وتكاملاً من خلال الصياغات المتكررة أو بناء الجملة.

التفاعل داخل المحادثة

يفهم المتلقى الكثير حول سيكولوجية الشخصية ودوافعها من خلال التحليل لسلوكها أثناء المحادثة بحيث يعلم ما إذا كانت الشخصيات تقف على نفس الوتيرة، أو هناك من هو أعلى أو أقل، وإذا كانوا مهذبين أو حتى يستمعون إلى بعضهم البعض. وهذا يدفعنا إلى نقطة أخرى، ألا وهى لكى يكون التواصل ناجحاً بين الشخصيات، فلابد من خلق خلفيات مسبقة وافتراضات مشتركة للموضوع محل النقاش حيث ينعكس ذلك على تدفق الحوار بين الشخصيات بالإضافة إلى توفير سياق عملى للكلمات التى يتم تبادلها فيما بينهم.

يتميز الحوار بما يُعرف "بالأخذ والعطاء"، بمعنى أن الشخصيات يستمعون ويفهمون بعضهم البعض مما يجعلهم يستجيبون بشكل مناسب. علاوة على أن هناك حواراً يعكس التقارب الخاص بين الشخصيات بحيث نجدهم يتحدثون مع بعضهم بطريقة مختصرة، ويفهمون الخلفيات الغامضة بالإضافة إلى أن عقولهم تتحرك في

نفس الإتجاه بنفس السرعة. يضع الكاتب المتلقى أمام موضعين: الأول أن يكون فى موضع أدنى، بعيداً عن القرب بين الشخصيات بحيث يحاول اللحاق بهم، ويعمل الكاتب على تسريع الوتيرة بإنتظام من خلال بدء المشهد من منتصف المحادثة مما يجبر المتلقى على استنتاج اللحظات المهملة على عجل. فى حين أن الموضع الثانى أن يكون المتلقى فى موقع أعلى بحيث يستمع إلى الشخصيات التى تواجه صعوبات في فهم بعضها البعض.

تشير عبارة "حوارات الصم" إلى تقاطع بين مونولوجين- حيث يتابع كل من المتحدثين مسارات تفكيرهم الخاصة- على الرغم من أن مثل هذه اللحظات تعتبر نادرة فى الواقع إلا إن الكاتب يستخدمها لتأثير كبير في الكوميديا. وغالباً ما تسئ الشخصيات فهم بعضها البعض، وذلك بسبب الإفتقار إلى بعض المعلومات أو لأنهم يتحركون داخل افتراضات خاطئة. غالباً ما يكون لهذا عواقب مأساوية فى الميلودراما بينما يعد فى الكوميديا وسيلة لتعزيز المشاجرات بين العشاق أو وضع حبكة بناءً على هوية خاطئة.

يعتبر اختيار الشخصية التى تبادر بالحوار أو تدير الدفة من الأشياء الهامة التى يجب أخذها على محمل الجد أثناء الكتابة حيث أن الأمر ليس عشوائى كما يظن البعض. ففى الواقع، يكون التفاوض على من يتحدث عندما يكون الأمر هاماً حيث يتم تنفيذه دون وعى بينما فى العمل الفنى يفكر الكاتب مئات المرات حتى يكون

اختيار الشخصيات ذات مغزى. في بعض الأحيان، تطرح شخصية ما سؤالاً، وتنتظر الرد مما يثير حالة من التشويق داخل المتلقى الذى ينتظر هذا الرد. يتميز هذا الأسلوب فى الإستجوابات داخل قاعة المحكمة حيث يبدو أن كل شئ يتوقف على الرد. وفى أحياناً أخرى، تحرم شخصية إحدى الشخصيات من دورها فى الحديث بل وتأمر شخصية أخرى بأخذ الكلمة منها، ويرجع ذلك لمحاولة إغلاق موضوع المحادثة. ويمكن لشخصية أن تقتحم حديث شخصية أخرى بحيث تجعلها تتوقف، لتبدأ هى بالكلام - ربما يكون هذا الإقتحام لإكمال جملة الشخص الآخر كمساهمة ودية أو للسخرية. ويعتبر منع شخصية من التحدث هو انتهاك لقواعد اللياقة فيما يتعلق بأخذ الأدوارحيث يعتبر اسكات شخص ما جسدياً هو فعل صريح من أعمال الهيمنة، سواء عن طريق التهديد أو بوضع اليد على فم شخص آخر أو بقبلة.

يشير الحديث المتداخل إلى أن العديد من المحادثات تجرى في نفس الوقت في مكان صاخب ومزدحم. بمعنى أنه عندما تتحدث مجموعة صغيرة من الشخصيات فى محادثة واحدة فى نفس الوقت، قد يفترض المتلقى أنه لا يوجد أحد يستمع، وأن الجميع منخرطون في أحوالهم الخاصة. ونظراً لضعف قدرة المتلقى على الإستماع بوضوح، يتم استخدام الحوار المتداخل للتركيب الواقعى أو الإرتباك الهزلى، وليس لوظيفة سردية هامة.

الدمج:

إن القواعد السينمائية الأساسية تظل كما هى بغض النظر عن وجود الحوار أو عدم وجوده حيث لا تتفاعل بعض العناصر السينمائية بشكل مباشر مع الحوار بينما هناك أربعة عناصر تتشابك معه، وهى: الأداء، ومحتوى اللقطة وحجمها، والمونتاج، وتصميم الصوت.

- الأداء:

يؤدى اختيار الممثل إلى تخصيص الحوار كما هو مكتوب ليتم تجسيده على الشاشة. ومن الجدير بالذكر أن الأصوات المختلفة- بكل ما تتمتع به من مميزات جسدية وسمات خاصة بالعمر والجنس والعرق والخبرة- تضفى للحوار فروقاً مختلفة في حين يمكن أن يؤدى سوء اختيار الممثل إلى التأثير السلبى على فعالية حوار الفيلم. يمكن للمتلقى التعرف على أصوات الممثلين المشهورين على الفور حيث أنها متداخلة مع مفاهيم المتلقى عن شخصياتهم.

يواجه الممثل اختيارات تتعلق بالسرعة والتوقف والإيقاع، فالسرعة لا تأتى تلقائياً مع دلالات محددة حيث أن السياق هو الأساس. من ناحية أخرى، يمكن أن يكون البطء مؤشراً على تقليل الثقة. والكلام السريع ليس بالضرورة أن يشير إلى الذكاء بل يمكن يشير إلى العصبية أو الشعور بالخطر كما لو أن الشخصية كانت تتسابق

لتجاوز الكلمات. يخلق توقف الشخصية في المنتصف يخلق ترقباً حيث ينتظر المتلقى، ويتساءل عما سوف تقوله الشخصية، ويفكر في سبب صعوبة إخراج الكلمات بشكل غير معتاد. علاوة على يمكن أن يؤثر الممثلين بشكل كبير على معنى الحوار، وذلك من خلال نطقهم للكلمات بصوت عالٍ أو خافت.

تعتبر السرعة والنبرة ومساحة الدور وسائل للتعبير عن المشاعر حيث لا ينقل الحوار المعنى الدلالى فحسب بل ينقل أيضاً الحالة العاطفية للشخصية، حتى التقلبات المتتالية لمشاعره. ومن الملاحظ أن الممثلين بارعين في نقل مثل هذه الفروق الدقيقة كما أن المتلقي بارع في التعرف على هذه الحالات العاطفية، فالقدرةعلى الحكم على المشاعر من خلال السمات الصوتية أسرع من الحكم من خلال تعبيرات الوجه، والجسد. وهذا ينقلنا إلى نقطة أخرى ألا وهى أن تحديد معنى الجملة لا يتوقف على عنصرى الكلمات والصوت فحسب بل يستخدم الممثل تعبيرات الوجه ولغة الجسد لإيصال المعنى حيث أن جميع دلالات الإتصال غير اللفظى تثرى الأفلام.

بإختصار، الكلمات على الصفحة ليست سوى بداية حوار الفيلم بينما وظيفة الممثل هى إعادة هذه الكلمات إلى الحياة. كما أن وظيفة المخرج هى مساعدة الممثل على توظيف أدائه من خلال اختيار الإمكانيات السمعية والإيمائية التى تعزز المعنى

المرغوب والنغمات الأساسية بحيث يحولون الحوار معاً من مجرد كلمات مكتوبة إلى حياة تنبض.

- اللقطة وحجمها:

ينجذب الحس البشرى بشكل فطرى إلى التزامن بين الصورة والصوت، بمعنى إنه غالباً ما تكون الكلمات المستخدمة في أى محادثة غامضة، ولا يمكن فهمها بشكل كامل بمعزل عن غيرها حيث يجب وضعها في سياق حتى يفهمها المتلقى. ويحتاج صناع الأفلام إلى تنظيم لقاءات على شكل حلقات ردود فعل بين المشاركين كى يمكن طرح الأسئلة لإزالة الغموض، والإيماءات، والهمهات، والإتصال بالعين لتحقيق الفهم ودمج المعلومات الشفهية بين جميع الأطراف. فعلى سبيل المثال إذا تم قطع الصورة سواء على وجه أو جسد الممثل، ربما سيحجب عن المتلقى المعلومات التى إما تؤكد أو تعقد أو تقلل الكلمات المنطوقة.

ومن الجدير بالذكر أن البديلين الرئيسين لمطابقة الحوار مع لقطات الشخصية، هما: لقطات رد الفعل، ولقطات من المحادثة. إذا تناولنا أولاً لقطات رد الفعل، سوف نجد إنها تفكك رتابة التركيز على الشخصية التى تتحدث علاوة على إنه غالباً ما تكمن أهمية التقليل من الحوار- ليس في نوايا الشخصية أو مشاعرها- ولكن في رد فعل المستمع. في حين أن اللقطات التى يتم تقطيعها أثناء المحادثة تعتبر الأقل انتشاراً حيث من حين إلى آخر يتم تضمين مثل هذه اللقطات لتعديل وجهة النظر، فعلى

سبيل المثال، ترى الشخصيات مكاناً أو شخصاً أو شيئاً، ويناقشونه حتى يتسنى لهذه المحادثة تجميع اللقطات الخاصة بهذا الشخص/ المكان/ الشئ الذي يتحدثون عنه، ويتمكن المتلقى من مشاهدته.

ومن السمات المميزة للسينما منذ الموجة الفرنسية الجديدة هى زيادة الحرية فى الزمان والمكان، واستخدام الصور ليس فقط لإلتقاط ما يحدث في مشهد معين بل أيضاً للذكريات والتوقعات وأحلام اليقظة للشخصيات. ومنذ أوائل الستينيات، كان الحوار أقل تزامناً مع الصورة؛ بحيث يشاهد المتلقى المزيد من اللقطات لموضوع المحادثة حتى لو كانت بعيدة في الزمان والمكان أو حالة الواقع كانت موضع شك. بينما في هوليوود فإن إقامة حوار على لقطات لا تُظهر طرفى الحوار تعتبر الأكثر ندرة حيث يمكن اعتبار العلاقة بين الكلمات والصورة في مثل هذه الحالات منحرفة أو موضوعية.

- المونتاج

يعمل المونتاج بشكل غير ملحوظ نظراً للتداخل بين القطع والحوار حيث أن أحد الخيارات الشائعة هو تعديل مشاهد الحوار بأساليب تتعارض مع إيقاعات الكلام الطبيعية. فمن خلال القطع عكس إيقاع الكلام الطبيعى، يمنح هذا التعديل بتغييرات فى اللقطة بحيث يؤكد على الكلمات وتعبيرات الوجه. إن السماح بتداخل حديث أحد الشخصيات مع القطع على الطرف الآخر يوحد إعدادات عنصرى الزمان والمكان

بالرغم من أن تصويرهم تم فى أوقات مختلفة، فهذا التداخل بين شخصية وأخرى يربط اللقطتين معاً. وعلى نفس النهج، يتم تقطيع الحوار أيضاً ليتدفق بسلاسة عبر الإنتقالات من مشهد إلى آخر.

- تصميم الصوت

ينقسم شريط الصوت إلى ثلاث مجموعات فرعية، هى: الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والحوار. إذا نظرنا إلى الموسيقى سنجد أنها تعمل على تحسين الأفلام من خلال خلق جو عام لزيادة المشاعر، وسهولة الإنتقالات بين اللقطات بالإضافة إلى التعليق على الحركة. ويتم إعداد العديد من مشاهد الحوار إما بدون موسيقى أو موسيقى بصوت منخفض بينما فى اللحظات العاطفية الحاسمة قد تبدأ قطعة موسيقية جديدة أو تتوقف الموسيقى فجأة. فما نستنتجه هو أن المسألة ليست فى وجود أو عدم وجود الموسيقى بحد ذاتها، ولكن التغيير الملحوظ داخل المشهد، وقد تشير هذه التغييرات على الحوار أو تحويل فى المضمون العاطفى للمشهد.

من ناحية أخرى، تخضع المؤثرات الصوتية للحوار حيث يتم استخدامها بشكل خفى تحت الكلام لإحداث ضوضاء طبيعية مثل خطوات الأقدام، وفتح الأبواب، أو كسر الأطباق أو لتعزيز واقعية المساحة خارج الشاشة من خلال أصوات المرور أو نباح الكلاب أو صراخ الحشود. ويتم إبراز المؤثرات الصوتية لأنها تؤدى وظيفة سردية مثل الإشارة إلى وصول شخصية على خيل أو بالسيارة أو اقتراب بعض التهديد.

نتوصل فيما سبق أن الحوار فى الأفلام ليس من اختصاص كتاب السيناريو وحدهم بل يشارك كل من المخرجين والممثلين والمصورين والمونتير ومسجلى الصوت والمكساج فى تشكيله لإخراجه للمتلقى بشكل يتناسب مع الصورة التى يشاهدها على الشاشة.

بعض الأساليب لكتابة حوار جيد

١- اختيار الكلمات:

يجب أن يكون لكل شخصية كلماتها الخاصة بها وحدها بشرط ألا تكون مماثلة لكلمات شخصية أخرى حيث تعكس شخصيتها . تجتمع الشخصيات على استخدام كلمات شائعة بعينها مثل "نعم" و"لا" و"مرحباً" و "وداعاً" أو ما شابه ذلك. وكلما كانت الكلمات أكثر شيوعاً، زادت الحاجة إلى استبدالها بكلمات محددة للشخصية.

٢- الخلفية الدرامية:

تتكون وجهة نظر الناس من خلال إطار مرجعى وخلفى خاص بهم حيث يظهر ذلك في حوارهم. لذلك يجب أن يضع الكاتب فى الإعتبار خلفيات الشخصيات، والإطار المرجعى لكل منهم عند كتابة الحوار حتى يتسنى له اختيار الكلمات الخاصة لكل منهم. فعلى سبيل المثال، شخص نشأ فى الريف يختلف عن شخص نشأ فى الصعيد أو القاهرة حيث تنعكس خلفية كل منهم على صياغة الأشياء وكلماتها ونظرتهم

للعالم. بالإضافة إلى أن الوسيلة لإستخدام الكلمات التى قد لا يكون المتلقى على دراية بها، هو وضعها فى جملة بحيث يوضح السياق معناها.

٣- السلوك

هناك طريقة أخرى لجعل الحوار مميزاً، وهى كشف الشخصية من خلال سلوكها. فالسلوك هو التقاطع الأساسى بين من تكون الشخصية وكيف تتحدث، لذا فهو يظهر فى صياغة الجملة وليس من المعلومات الواردة فى الجملة. بمعنى، أنه يجب على الكاتب أن يتأكد من تعارض اللهجة التى تتحدث بها الشخصية مع الرسالة التى يحملها المعنى. ومن ثم فإن السلوك هو التدوير لما تقوله الشخصية، وليس الموضوع.

٤- قاعدة انظر وتحدث

يمكن اختصار هذه القاعدة فى أن الشخصية لا تقل ما تراه أو ترى ما تقوله حيث يعتبر هذا زائد عن الحاجة. على سبيل المثال، إذا قالت شخصية ما إنها سوف تذهب للمطبخ لتحضير الطعام، فليس على الكاتب إظهارها وهى تحضر الطعام أو عندما تأكل، فمهمة الكاتب أن يمنح المتلقى الجزء المثير فقط دون الحاجة لتكرار المعلومة حيث أن عامل زمن الفيلم هو المتحكم الأساسى في الكتابة. لذلك لا يمكن إهدار الزمن في تفاصيل زائدة أو طرح نفس المعلومة مرتين، مرة من خلال

عنصر الصورة والأخرى من خلال عنصر الصوت. مع الأخذ في الإعتبار أن هناك بعض الإستثناءات – فمثلاً قد تكون الشخصية غبية، ولإظهار ذلك يجب كتابة كل ما هو واضح. علاوة على أن أحد الأشياء التى تؤثر على الحوار، وتخلق نصاً ضمنياً هو الفرق بين ما نراه وما نسمعه، وذلك لخلق معانى فريدة ومثيرة للإهتمام.

٥- الإرتباك

يمكن تشبيه المحادثة بلعبة التنس، والقفز ذهاباً وإياباً بين اللاعبين. كل شخصية تحاول تسجيل وجهة نظرها، كما هو الحال فى لعبة التنس حيث أن كل "ارتداد" يغير قليلاً من اتجاه المحادثة. ونظراً لأن إحدى الشخصيات لا تعرف ما ستقوله الشخصية الأخرى، فليس هناك تلك الإستجابة المصاغة بشكل مثالى، ومن ثم فمن المحتمل أن تسئ الشخصيات فهم بعضها البعض. إن الحوار الحقيقي يمتلئ بالإرتباك وسوء الفهم مما يخلق تطوراً بسيطاً فى القصة.

٦- التعارض

إحدى الطرق التى تجعل الحوار مثيراً للإهتمام هو أن يكون غير متناسق، فبينما يتحدث الجميع عما يبدو مهماً في مشهد ما، يقول شخص آخر شيئاً غير مهم. عادة ما تكون هذه الخطوط مرتبطة بالشخصية حيث يتميز بعضها برؤية غير صحيحة،

ويبدو غافلاً عما يحدث حوله. يمكن أن يخلق الخط الغير متوافق الواقعية في المواقف الجامحة، من خلال لفت الإنتباه إلى شئ متأصل في الواقع.

٧- الحوار الرمزى

بدلاُ من الحديث عن موضوع ما، والذى من شأنه أن يخلق حواراً واضحاً، يجب على الكاتب أن يجعل شخصيته تتحدث عن موضوع آخر من خلال الحوار الرمزى. يمنع الحوار الرمزى الشخصية من إعطاء معلومات مماثلة لأفعالها كما يضيف مستوى جديداً إلى الحوار بالإضافة إلى إنه يمكن أن يكون ممتعاً.

٨- التباين بين الشخصيات

كلما زاد التباين والصراع بين الشخصيات، زاد الإختلاف في حوارهم، واحتد الصراع بالإضافة إلى الفكاهة التى يمكن أن تنشأ عندما يحتكوا ببعضهم البعض. فمن الأفضل أن يقرن الكاتب شخصيته بالشخص الأقل إعجاباً به، بمعنى أن الأشخاص المتضادين يساعدون على تطور الحوار فيما بينهم. في حين إذا كانت الشخصيات متفقة مع بعضها البعض، فهذا ليس مثيراً للإهتمام مثل شخصيتين مختلفيتين تماماً.

٩- التشويق

إبقاء الجمهو على حافة مقعدهم هو وظيفة التشويق حيث أنه ليس الفعل أو المفاجأة بل توقع الحدث. فكلما طالت مدة التوقع، زاد التشويق. كما يضيف التشويق التوابل إلى أى مشهد- ليس بالضرورة أن يكون سيناريو الفيلم إثارة أو أكشن أو نوع فيلمى بعينه بدليل أن الكوميديا كثيراً ماتستخدم التشويق.

١٠- قل العكس

يمكن الإشارة إلى السخرية اللفظية عندما تقول الشخصية عكس ما تعنيه، أو ما هو صحيح عن قصد حيث إنها لا تخدع نفسها بل تعلق على الموقف أو على ما قالته الشخصية الأخرى، ويعتبر أحد المكونات الرئيسية في السخرية. بينما المفارقة هى عندما تقول إحدى الشخصيات شيئاً ما بينما تقصد العكس فعلاً. ويمكن اعتبار المفارقة اللفظية نوعاً من السخرية، ولكن لا تعتبر السخرية نوعاً من المفارقة اللفظية حيث عندما يقول أحدهم عكس ما هو حقيقي، فهذا يدل على المفارقة ليس إلا. فالسخرية تعتبر علامة قاطعة تعنى بالضبط ما يُقال، وبذلك فهى بعيدة عن المفارقة.

١١- خطوط الصدى

خط الصدى هو جملة أو عبارة تتكرر فى السيناريو، ويتغير المعنى فى كل مرة يتم استخدامها. ومع تطور القصة، يتطور معنى الخط أيضاً.

الفصل الثانى

الجزء التطبيقي

أمثلة من بعض الأفلام


الحوار السينمائى

فيلم العار.........محمود أبوزيد

بطولة:

نور الشريف/ حسين فهمى/ محمود عبد العزيز/ نورا/ أمينة رزق/ عبد البديع العربى/ إلهام شاهين

قصة وسيناريو وحوار: محمود أبو زيد

مونتاج: حسين عفيفي

الموسيقى التصويرية: حسن أبو السعود

مدير التصوير: سعيد شيمى

إخراج: على عبد الخالق

تاريخ الصدور: ١٩٨٢

يبدأ الفيلم بحوار بين زبونة والريس بنداقى داخل محل العطارة، والذى بدوره يكشف عن طبيعة العمل داخل المحل.

بنداقى: يا ستى بقولك كل حاجة غليت دلوقت

الزبونة: وأنت مالك أنت، يا حاج عبد التواب، يا عم الحاج

عبد التواب: في إيه ست؟

بنداقى: بعد ما لفيتلها اللادن عايزة تدفع تلاتة جنيه وهو تمنه خمسة

الزبونة: خمسة وخميسة يا خويا، أمال أنا هبيعه بكام؟ بعد ما أعبيه في بواكى وأدوخ فيه في الشوارع، دا أنا بجرى على يتامى يا حاج

عبد التواب: حاضر يا ستى، اديها اللادن يا بنداقى

الزبونة: إن شاالله يخليك ولا يحرمناش منك يارب

بنداقى: بس إحنا كدا بنبيع بخسارة يا حاج

عبد التواب: ما هى دى الحسنة المخفية ياريس بنداقى

بنداقى: ربنا يوسعها عليك كمان وكمان

يتضح مما سبق طبيعة شخصية عبد التواب، التاجر التقى، الذى يتميز بالهدوء والصلاح. يقدم المشهد الإفتتاحى للفيلم شخصية عبد التواب النقية كتمهيد للمتلقى الذى يستعد منذ اللحظات الأولى أن يستلهم المعلومات المطروحة أمامه من خلال الحوار بين الزبونة وبنداقى وعبد التواب - دون حاجة إلى راوى يخبره بأن عبد التواب تاجر صالح. ويتم التأكيد على صلاحه فى حواره التالى مع ابنه كمال.

كمال: السلام عليكم

عبد التواب: وعليكم السلام، كنت فين يا سى كمال؟

كمال: فى البنك

عبد التواب: ها وعملت إيه؟

كمال: مدير البنك وافق واعتمد الطلب

عبد التواب: كتر خيره، راجل ذوق

كمال: بس هو مستغرب إزاى نتنازل عن فوايد المبلغ اللى سحبناه!

عبد التواب: حد الله ما بينا وبين الفوايد

كمال: وفيها إيه لو كنا خدناهم؟! دول تلاتين ألف جنيه

عبد التواب: أعوذ بالله، ناكل ربا؟!

كمال: لاء، قصدى كنا خدناهم لحساب الزكاة والصدقات، وأهو الفقرا والمحتاجين أولى من البنك

عبد التواب: الزكاة والصدقات متجوزش إلا من المال الحلال يا سى كمال، لقد أحل الله البيع وحرم الربا، ربنا يكفينا شره

كمال: أنا فاهم يا بابا بس كنت عاوز أقول

عبد التواب (مقاطعاً): قول آمين

تنكشف قوة العلاقة بين عبد التواب وكمال من خلال توجيه عبد التواب بعض النصائح له بالإضافة إلى طرح بعض المعلومات عن كمال.

عبد التواب: إيه رأيك في العروسة اللى ولدتك منظرالك عليها؟!

كمال: ما أنا سابق وقولت لحضرتك مليش نفس أعيد تجربة الجواز دى مرة تانية

عبد التواب: تبقى غلطان ومتستهلش اجيب لك جمبرى معايا

كمال: ليس بس يا بابا

عبد التواب: الجواز شئ مهم يا كمال، دا غير إنه نص الدين، وأنا أحب تكون راجل متجوز لأن العزوبية ضياع وأنت مسئوليتك كبيرة من بعدى

يظلل المؤلف على الجانب الأسرى فى حياة شخصية عبد التواب مع طرح بعض المعلومات للمتلقى مما يثير حالة من التشويق والترقب.

ليلى: شوف الخاتم دا كمان يا بابا، يجنن مش كدا؟!

عبد التواب: يجنن إكمنه عليكى يا آخر العنقود يا سكر معقود

أصيلة: أيوا، أنت دلع فيها كدا وخليها تتعبنى كمان وكمان

ليلى: مين فينا بقى بيتعب التانى يا ست ماما؟! شاهد يا بابا، ماما النهاردة مضطهدانى خالص

عبد التواب: ليه بس يا أصيلة؟!

أصيلة: بكرا الصبح هتعرف ليه لما توصلك فاتورة شفيق الجواهرجى

ليلى: مش حضرتك يا بابا قولتلى نقى كل اللى يعجبك من عند الجواهرجى؟!

أصيلة: تقومى تنقى مجوهرات بسبع تلاف جنيه!

عبد التواب: الله ! وإيه يعنى؟! مش عروسة على وش جواز وبنسيغها!

أصيلة: نسيغها بسبع تلاف جنيه! دا غير كل المجوهرات اللى عندها؟!

عبد التواب: وماله؟ خليها تلالى قدام عريسها، هو يلالى بالنجوم اللى على كتافه، وهى تلالى بالألماظات والدهب...إحنا لينا بركة إلا نودا

ليلى: ربنا يخليك ليا يا أحلى بابا فى الدنيا

أصيلة: كدا ! اطلع أنا منها بقى

عبد التواب: فشر، تطلعى منها دا إيه، دا أنتى اللى منورها يا بركتنا

أصيلة: ربنا ما يحرمنا منك أبداً يا حاج

عبد التواب: ندر عليا يا أصيلة أول ما نخلص تجهيز البت الحيلة ونسترها في بيت جوزها لأنزلك بزيارة الحبيب المصطفى

أصيلة: اللهم صلى عليه

عبد التواب: وتبقى الحجة السابعة

نستخلص من الحوار السابق أن ليلى هى الأبنه الوحيدة لعبد التواب، وأن زفافها قد أصبح وشيكاً. بالإضافة إلى أنها تتمتع على درجة عالية من التعليم، ويتضح هذا من خلال كلماتها علاوة على احتفاظها بدرجة كبيرة بالإحترام لوالدها حيث تكرر كلمة "حضرتك" عندما توجه إليه الحديث. من ناحية أخرى، نلاحظ أن عبد التواب يحتفظ بكلمات الطبقة الشعبية، والتى تتمثل في " نسيغها، تلالى، فشر، ندر عليا" مما يعكس الخلفية الدرامية للشخصية.

يتم استعراض علاقة عبد التواب مع أبناءه شكرى وعادل، وبذلك يتم تقديم الشخصيات مع أول عشر دقائق فى الفيلم.

عبد التواب: ألف مبروك يا واد يا شكركر، عقبال ما أشوفك وزير العدل

شكرى: متشكر يا بابا، ما هو كل بفضل دعوات حضرتك الصالحة

عبد التواب: وبفضل اجتهادك ودقتك في عملك

شكرى: ما أنا تربيتك يا بابا يا عظيم، أنا أول ما قريت اسمى فى الحركة سبت مكتبى وجيت على هنا على طول عشان ابشر حضرتك قبل أى حد تانى

عبد التواب: عشت يا أستاذ، ربنا يخليك يا قيمة

شكرى: ربنا يخليك أنت لينا يا بابا

عبد التواب: أظن بقى لازم نزود لك الشهرية عشان على الأقل يتناسب مع سعادة رئيس النيابة

يتضح مما سبق أن شكرى لا يزال يعتمد على المصروف الشهرى من والده بالرغم من استقلاليته ومسئوليته عن أسرة. بالإضافة إلى أن شكرى شخصية متحفظة يكن لها عبد التواب احترام وتقدير، ويتضح هذا من خلال المفردات المستخدمة أثناء حديثه مع شكرى، على سبيل المثال، " اشوفك وزير العدل، بفضل اجتهادك ودقتك، يا قيمة". وكأن شكرى هو رمز نجاح هذه العائلة فى نظر عبد التواب. يتم قطع سير الحوار بينهما مع دخول عادل.

عادل: مساء الخير يا أبى الحبيب

عبد التواب: مساء النور يا دكتور

عادل: أهلاً إزيك يا أبو سلطة، وحشنى

شكرى: مش هتبطل تهريج يا أخى، إيه حكاية أبو سلطة اللى أنت ماسكهالى دى؟!

عادل: مش وكيل نيابة قد الدنيا؟

شكرى: لا يا سيدى، مبقتش وكيل نيابة

عبد التواب: الأستاذ اترقى وبقى رئيس نيابة يا دكتور

عادل: ألف مبروك، بالحضن يا أبو نفوذ يا مرعب

شكرى: الله يبارك فيك يا أبو هزة

عادل: نعم؟!

شكرى: مش حضرتك طبيب أعصاب وبتعالج المهازيز؟!

عبد التواب: ملكش حق يا أستاذ، مهازيز إيه؟! هو دكتور عوالم !

يتضح من الحوار السابق أن عادل يتمتع بروح الدعابة والمرح كما أننا نعلم بعض المعلومات عنه دون الحاجة إلى كتابة مشاهد خاصة توضح طبيعة عمله، فيكفى ما قاله شكرى " طبيب أعصاب"، تختصر الكثير بالرغم من أنها جملة قصيرة للغاية. لقد تم تقديم عالم شخصية عبد التواب وأبعاده من خلال بعض المعلومات، مما يدفع المتلقى لمتابعة الأحداث دون الشعور بالملل أو التطويل الغير مبرر.

يتوالى الكشف عن أقنعة الشخصيات بشكل متسلسل من بعد لحظة الكشف عن طبيعة عمل عبد التواب، مما يخالف المعلومات التى تم عرضها فى التمهيد. يؤدى ذلك التناقض إلى إثارة الدهشة لدى المتلقى مما يحفزه لإستكمال المشاهدة حيث ما يتم عرضه على الشاشة مخالفاً لأفق توقعاته التى بناها وفقاً للمعلومات السابق ذكرها.

عبد التواب: صباح الخير يا سعادة البيه

فؤاد: إزيك يا حجوجة؟

عبد التواب: لسه بردو مصمم على حجوجة دى يا فندم؟!

فؤاد: بدلعك يا أخى

عبد التواب: ربنا ميحرمنيش منك يا فؤاد بيه

فؤاد: اتفضل استريح

عبد التواب: ربنا يريح قلبك

فؤاد: إزى كمال ابنك؟

عبد التواب: الحمد لله يا فندم، بيقبل الأيادى

فؤاد: طلعلك بالظبط عشان كدا أنا مبسوط منه

عبد التواب: دا شرف كبير يا سعادة البيه

فؤاد: جبت معاك الأرنب؟!

عبد التواب: أيوا يا فندم بس ناقص ورك

فؤاد: ناقص ورك؟!

عبد التواب: بصراحة يا فندم مقدرتش أدبر حالياً غير ٧٥٠ ألف جنيه وبالتعب

فؤاد: وبعدين معاك يا حجوجة؟!

عبد التواب: كمان أسبوع بالكتير هيوصل جنباك باقى الأرنب....قصدى باقى المبلغ

فؤاد: باين عليك مصرف أوى يا عبد التواب، إزاى بعد شغل السنين دى كلها، ومامعكش مليون جنيه تحت ايدك؟!

عبد التواب: نحمده على الستر يا سعادة البيه، وأملنا كبير في الصفقة الجديدة

فؤاد: بصراحة يا عبد التواب، أنا دورى فى الصفقة دى مش أكتر من وسيط بينك وبين العميل اللى هيبعتهالك، وأنت عارف الجماعة دول لازم يقبضوا فلوسهم مقدماً وعلى داير مليم

عبد التواب: قبل نهاية الأسبوع دا هكون مسدد على داير مليم وجنابك عارف كلمتى

فؤاد: أنا هكملك الأرنب من عندى عشان معطلكش الأتفاق معاهم

عبد التواب: ربنا ميحرمناش منك يا فؤاد بيه بس ياريت تسعجلهملنا شوية

فؤاد: البضاعة هتوصلك في غصون شهرين أو تلاتة بالكتير

عبد التواب: ياريت قبل كدا لأنى مزنوق وعايز أقلب وأدور نفسى

فؤاد: الرك على الجو، وظروف الشحن زى ما أنت عارف

عبد التواب: ربنا يسهل

فؤاد: مبروك

عبد التواب: الله يبارك فى سعادتك

فؤاد: خدلك كاس

عبد التواب: حد الله يا فندم، حضرتك عارف إنى مابشربوش

فؤاد: الشرب حرام، وتجارة المخدرات مش حرام يا حجوجة؟!

يعتمد المؤلف على استخدام مفردات تشبه الطلاسم حتى يتابع المتلقى بشغف ما يحدث أمامه على الشاشة، فالهدوء يسطر على الأجواء، ولكن الحوار بين عبد التواب وفؤاد أشبه بالمبارزة الكلامية التى تنتهى بالصدمة حيث أن تاجر العطارة التقى ما هو إلا تاجر مخدرات. ويستغل المؤلف هذا الكشف ليظهر كيف يتعامل أبناء عبد التواب مع "المخدرات"، فيبدأ برئيس النيابة شكرى، والذى يستجوب أحد تجار المخدرات.

شكرى: س

المتهم: اعمل معروف يا سعادة البيه...كفاية...ارحمنى...ربنا يسترك انا عندى عيال عاوز اربيها يا سعادة البيه

شكرى: تربيهم بالحرام؟

المتهم: أول وآخر مرة

شكرى: سجل اعترافه

المتهم: الرحمة فوق العدل يا بيه

شكرى: العدل هو الرحمة، وتأديب المنحرفين بقسوة العقاب هو أكبر رحمة للناس والمجتمع

يبدو من حوار شكرى مع المتهم أنه يطبق القانون بعين من القسوة، وليس من الرحمة، ويبرر ذلك بأنه حماية للمجتمع من شرور المنحرفين على الرغم من أنه وأخوته قد تربوا بمال حرام، مع الإعتبار أن هذه المعلومة يعلمها المتلقى وحده، وبذلك تنضفى حالة من السخرية على كلام شكرى. بينما يتعامل الدكتور عادل بشئ من الإرتباك والقلق عندما يعالج مدمن الأفيون الذى يطلب منه حفنة من مخدر الأفيون، لنرى عادل على الشاشة وهو يبعد بصره عنه عندما تقوم الممرضة بحقنه. ويختلف معهم كمال الذى يتفق على البضاعة والسعر مع المعلم أتوت، وكأنه الوريث الشرعى لعبد التواب فى هذه المهنة.

تتصاعد وتيرة الأحداث مع وفاة عبد التواب ومن معه، ليتصارع الأبناء حول الميراث، ومن ثم تتغير الأحوال. لا يجد كمال حلاً أمامه سوى المواجهة، مواجهة العائلة بالحقيقة التى استطاع عبد التواب أن يخفيها تحت تجارة العطارة، ومن ثم تتهز الثوابت من حول جميع الشخصيات.

كمال: الكلام اللى هقولك دلوقتى فى سر كبير وخطير، ولولا إنك اضطرتنى مكنتش نادى أبوح بيه لمخلوق فى حياتى

شكرى: سر إيه؟!

كمال: عايزك تعاهدنى إنك متقولش السر دا لحد أبداً، وخصوصاً ماما، إذا كنت بتحبها وبتخاف عليها

شكرى: قول

كمال: تعاهدنى؟!

شكرى: أعاهدك

كمال: قبل الوفاة بشهر بابا الله يرحمه سحب كل فلوسه من البنوك وخد فوقهم سلفة ٢٥٠ ألف جنيه بضمان المحل

شكرى: كدا؟!

كمال: وباع العزية وعمارة اسكندرية

شكرى: كمان؟!

كمال: كان كل همه يجمع مليون جنيه عشان يدفعهم

شكرى: يدفعهم في إيه؟

كمال: فى بضاعة مكسبها ٤٠٠ المية، يعنى المليون هيرجعوا أربعة أو خمسة مليون

شكرى: وبضاعة إيه بقى اللى مكسبها ٤٠٠ المية؟

كمال: مخدرات

شكرى: بقى كدا؟!

كمال: أنت طبعاً مش مصدقنى، على كل حال البضاعة هتوصل من برا بعد ١٥ يوم

شكرى: فين ال٢٥٠ ألف جنيه اللى أنت سحبتهم من البنك يا كمال؟

كمال: ليك حق متصدقنيش

شكرى: فين الفلوس يا كمال؟

كمال: أنا عارف إنها صدمة وعشان كدا.....

شكرى(مقاطعاً): فين الفلوس يا كمال؟

كمال: كملت بيهم على المليون جنيه لإن بابا الله يرحمه كان مسدد ٧٥٠ ألف جنيه بس

شكرى: مسدد لمين؟

كمال: للراجل الكبير...تانى يوم الوفاة اتصل بيا وطالبنى بيهم، فسحبتهم من البنك ودفعتهم له

شكرى: الراجل الكبير؟

كمال: أيوا...اللى المرحوم كان بيتعامل معاه

شكرى: أنت عاوز تقنعنى إن بابا كان بيتاجر في المخدرات؟!

كمال: من زمان

شكرى: لا يا شيخ

كمال: أمال أنت فاكر العز اللى إحنا عايشين فيه دا كله من دكان العطارة؟

شكرى: اخص عليك وعلى حقارة أخلاقك

كمال: شكرى، أنت اتجننت؟

شكرى: عاوز تلطخ سمعة أبونا بحدوتة حقيرة قذرة زيك يا لص

كمال: احفظ أدبك

شكرى: أنا اللى هخليك تحفظ أدبك، وهعرف إزاى أربيك يا حرامى يا صايع

كمال: اعقل يا شكرى أنت اتجننت

يفجر الحوار السابق الأوضاع المرتبكة السائدة فى عائلة عبد التواب، ومن ثم يتغير نظرة الأبناء والزوجة حول الأب والحياة عندما يخبرهم شكرى بأسلوب تقريرى عن ما أخبره به كمال. لذلك يستغل كمال ما حدث في سبيل إيجاد مخرج للحصول على الصفقة بما أن أخواته مشتركين معه في الميراث، فعليهم أن يحفظوا نصيبهم بأنفسهم، ويتميز هذا الحوار بالمفارقات الدرامية.

كمال: أنا لو كنت عاوز أسرقكم كنت خبيت عليكو الحقيقة، ونمت على ال٧٥٠ ألف جنيه اللى دفعهم بابا وأخدت الصفقة لنفسى

شكرى: وإيه الدليل على إنه هو اللى دفعهم؟ ليه ميكنش أنت اللى اتصرفت التصرف دا من غير ما هو يعرف حاجة

كمال: أظن إن المستندات اللى قدامك دى بتقول إن بابا هو اللى باع العزبة والعمارة، وقبض تمنهم بنفسه، وهو اللى طلب السلفة من البنك مش أنا

شكرى: أنا حاسس إنى بحلم...بحلم حلم مزعج مش عارف اصحى منه خالص

كمال: لولا ظنك فيا وشكك في ذمتى، فى عز ما أنا مزنوق عشانكو، مكناش وصلنا للموقف دا

عادل: ومزنوق عشانا في إيه بقى يا سيدى؟!

كمال: تصور نفسك فجأة مسئول عن عملية خطيرة زى دى كان بيقوم بيها خمس رجالة، راح منهم أربعة في لحظة واحدة، تشتغل إزاى؟

عادل: معرفش...أنا آخر واحد يتوجه له السؤال دا لأن مابفهمش في الأشغال اللى زى دى

كمال: من يوم ما راح المرحوم، وراح معاه طلبة وأبودهشوم والدفاس وأنا محتار

عادل: أبودهشوم والدفاس...إيه الأسماء الغريبة دى؟!

شكرى: طبعاً يا دكتور مش عصابة، هيكون أسمايهم إيه غير كدا؟!

عادل: ومحتار في إيه بقى يا معلم كمال؟

كمال: عشام مش لاقى رجالة قدامى، من يوم ما راحوا الجدعان وأنا بدور على راجل واحد يكون جدع وأمين يساعدنى في استلام البضاعة وتوصيلها لمخابأها لحد ما نصرفها ونحولها لفلوس تانى مش لاقى...دا فى الوقت اللى أنا محتاج فيه رجلين على الأقل، إنما الحمد لله أهو ربنا فرجها

شكرى: قصدك إيه يعنى؟!

كمال: قصدى إن أأمن ناس على مالها هم أصحابه

شكرى: اخرس، أنا واجبى يحتم عليا القبض عليك فوراً

كمال: احترم نفسك أنا استحملتك كتير

عادل: يا جماعة أرجوكم وطوا صوتكم لحد من الشغالين يسمعنا تبقى مصيبة

كمال: وأنت يا دكتور؟

عادل: أنا إيه؟

كمال: معايا ولا واجبك ميسمحلكش؟

عادل: واجبى وأخلاقى وانسانيتى يلزمونى بمنع توصيل السموم دى للناس

كمال: يعنى أنتو الأتنين متنازلين عن حقكم في الصفقة؟

عادل: أعوذ بالله يا أخى من دى صفقة

شكرى: أنا هتجنن، أبويا راجل البر والإحسان والتقوى يطلع كدا؟ كل دى كانت أقنعة بيتخفى بها ورا جرايمه؟!

كمال: اخرس ماسمحلكش تمس أبويا بكلمة، البر والإحسان والتقوى كلها كانت صفات أصيلة لنفسه الطيبة وروحه المؤمنة

عادل: روحه المؤمنة وبيتاجر في المخدرات!

كمال: المخدرات نباتات، زيها زى أى نوع من أنواع العطارة اللى خلقها ربنا، إحنا لا تاجرنا في خمرة، ولا في ربا، ولا بعنا لحم خنزير

شكرى: هو دا بقى اللى علمهولك أبوك؟ تزيف الشرع والدين تحت ستار التقوى والتدين الكاذب

كمال: قولتلك احفظ أدبك ومتبقاش جاهل

شكرى: أنا بردو اللى جاهل؟!

عادل: يا جماعة وطوا صوتكوا بلاش فضايح، متودوناش فى داهية

كمال: حاضر، على كل حال فكروا فى الموضوع بعد اعصابكو ما تهدا لأنكو دلوقتى منفعلين وغضبانين، والغضبان ميقدرش ياخد قرار فى حاجة

عادل: وهى دى مسألة محتاجة لقرار؟!

كمال: طبعاً لأنها مسألة خطيرة، وهيترتب عليها اعتبارات أخطر في حياتنا كلنا

شكرى: مهما كانت الإعتبارات احنا يستحيل نوافق على الإشتراك في جريمة منحطة بالشكل دا

كمال: متنسوش إننا مديونين للبنك ب ٢٥٠ ألف جنيه بضمان المحل، دا غير فوايده ٢٣%

شكرى: يتحرق المحل باللى فيه

كمال: بس للأسف، المحل باللى فيه ميوفيش الدين اللى عليه، وبالشكل دا البنك هيرجع على الورثة فى باقى حقه

نلاحظ أن بنية الحوار فى مشهد المواجهة بين الثلاث أشقاء يأخذ شكل تصاعدى، ففى البداية لا يصدق شكرى وعادل حقيقة الأب ثم بالتدريج يقتنعوا بالحقيقة إلى أن يصلوا للأزمة فى النهاية حيث أن هناك توابع خطيرة عليهم مواجهتها. بالإضافة إلى عرض كمال وجهة النظر- الغريبة على كل من عادل وشكرى- أن المخدرات ما هى إلا نباتات مثل أى نوع عطارة.

يحاول شكرى أن يبحث عن مخرج بأى وسيلة لكى يحلل أمام ضميره هذه الأموال، لذلك فمن خلال حواره مع عادل يبرر موقفه من خلال استغلال الدين.

شكرى: المال دا حرام بالنسبة لبابا ولكمال بس لأنهم هم اللى تاجروا في المخدرات إنما إحنا

عادل: إحنا إيه بقى؟

شكرى: ضحايا....أبرياء..مرتكبناش أى جريمة في سبيل الحصول على مال حرام

عادل: أنت جرى لعقلك حاجة يا أستاذ؟ ولا عايز تحلل الحرام بأى شكل؟**!**

شكرى: الحرام إحنا ملناش يد فيه وإنما الأعمال بالنيات، وربنا عالم بنيتنا النضيفة وظروفنا المهببة

عادل: يعنى تفتكر إن دا ميبقاش تلاعب وتزيف فى الدين والشرع اللى بنعيب عليهم بابا؟!

شكرى: لا مش تلاعب

عادل: إزاى بس يا أستاذ؟

شكرى: مش ربنا سبحانه وتعالى حرم علينا أكل الميتة والدم ولحم الخنزير؟

عادل: أيوا

شكرى: افرض إنسان تاه في الصحرا، وكاد أن يموت جوعاً وملاقش قدامه غير غزالة ميته، ياكلها ولا يسيب نفسه يموت من الجوع؟!

عادل: صراحة أنا معرفش إيه حكم الشرع في الحالة دى؟

شكرى: ياكلها وياكل أبوها

عادل: طيب ما تيجى نسأل واحد عالم يفتي لنا في الحكاية دى

شكرى: هى دى محتاجة فتوة، " ومن اضطر غير باغ ولا عاد فلا إثم عليه"، ربنا قال كدا

عادل: يعنى أنت شايف كدا؟

شكرى: طبعاً أمال عايزنا نتهزأ ونتفضح قدام الناس؟

تتفاقم الأمور عندما يتم التسريع بميعاد البضاعة، ولا يوجد أمام الجميع حلاً سوى الإشتراك للخروج من هذه الأزمة. لذا، يضطر شكرى وعادل أن يقدموا استقالتهم من وظائفهم بحجة إراحة ضمائرهم، وينصاعوا إلى أوامر كمال صاحب الخبرة بهذه الأمور. وبالرغم من ذلك، تزداد حدة الصراع بين كمال وشكرى بعد غرق روقة في البحر، ورفض كمال أن يعطى شكرى نصيبه من الصفقة بسبب انسحابه المفاجئ الذى تسبب فى غرق زوجته.

شكرى: عايزين نخلص بقى، كل يوم بيمر ممكن يعرضنا للخطر

كمال: نخلص من إيه؟

شكرى: من الأمانة اللى في الملاحات

كمال: الأمانة دى أنت ملكش فيها حاجة

شكرى: نعم؟

كمال: كل اللى ليك في ذمتى ١٧٨.٥ ألف جنيه، حقك الشرعى فى تركة أبوك، ولما اصرف البضاعة هيوصلولك

شكرى: ليه هى البضاعة بكام؟

كمال: أنت مالك ومال البضاعة؟

شكرى: هو أنا مليش نصيب فيها؟

كمال: بأمارة إيه؟ أنت عملت حاجة عشان يبقى لك نصيب

شكرى: أنت عاوز تاكل حقى؟!

كمال: مبقاش حقك

شكرى: أمال حق مين؟

كمال: حق روقة

شكرى: روقة؟

كمال: مش هى اللى نزلت البحر بدالك؟

شكرى: سامع يا دكتور؟

عادل: جرى إيه يا أبو كمال؟

كمال: الحق مستحق يا دكتور، كل واحد لازم ياخد حقه مش أكتر

عادل: أيوا بس...

كمال: بس إيه؟ هو عمل حاجة عشان يشاركنا في الربح؟!ملوش غير نصيب راس المال بس، الأرنب إلا ربع اللى أبونا دفعه

شكرى: بلاش طمع يا كمال

كمال: متفتكرش إنى هاخد أكتر من حقى، نصيب روقة هفرقه رحمة ونور على روحها

شكرى: هتفرق على روحها مليون جنيه؟!

كمال: حقها، منفعهاش في الدنيا ينفعها في الآخرة، ولا إيه يا دكتور؟

عادل: يا كمال

كمال: حقها ولا مش حقها؟

عادل: أيوا هو حقها

كمال: خلاص

شكرى: واضح إنك مونون على الآخر، ومش هحاسبك على كلامك دا

كمال: لا حاسبنى

شكرى: متنساش إنى خبير في معاملة البلطجية والمجرمين

كمال: لسه فاكر؟ دا كان زمان

بينية الحوار هنا أشبه بمباراة تنس بين كمال وشكرى، حيث يتم استخدام جمل قصيرة مقتضبة. كما يتم الرد على السؤال بسؤال من أحد طرفي الصراع وكأننا فى حرب باردة. علاوة على النبرة المستخدمة من الشخصيات سواء كانت تدل على الإستنكار أو الإستفسار أو التوضيح.

ومن الملاحظ أن أغلب الحوار المستخدم فى الفيلم يدور بين الثلاث شخصيات، ألا وهم الأخوة، كمال وشكرى وعادل. بالإضافة إلى استخدام المونولوج على لسان شكرى، وكأنه صوت ضميره، أثناء استجوابه لأحد تجار المخدرات.

شكرى: إزاى أقدر أحاسب واحد زى دا وأنا كلى إحساس بالضعف قدام ظروفى المادية

وفى مشهد آخر عندما كان ينظر إلى كرسى مكتبه:

شكرى: الكرسى دا مبقاش بتاعى ولا يصح انى اقعد عليه لو قعدت عليه هنجسه بعارى

علاوة على إبراز الخلفيات الدرامية لكل شخصية على حدة، وذلك بإستخدام مفردات ولهجة خاصة بها، تعكس حالتها الإجتماعية ووضعها الثقافى. فشخصية ليلى تختلف عن شخصية روقة ذات الطابع البلدى كما أن شخصية كمال تختلف

عن كل من شكرى وعادل. وشخصية عبد التواب تختلف عن فؤاد بك المعلم الكبير الذى يتعامل معه.

فيلم طيور الظلام ......وحيد حامد

بطولة:

عادل إمام/ يسرا/ جميل راتب/ أحمد راتب/ رياض الخولى/ نظيم شعراوى

تأليف: وحيد حامد

مونتاج: عادل منير

موسيقى تصويرية: مودى الإمام

مدير التصوير: محسن نصر

إخراج: شريف عرفة

تاريخ الصدور: ١٩٩٥

يتم تأسيس عالم الحبكة وتقديم الشخصية الرئيسية منذ اللحظات الأولى فى الفيلم علاوة على طرح العديد من المعلومات للمتلقى من خلال الحوار بين فاروق حسونة وفتحى دون الحاجة إلى كتابة مشاهد درامية إضافة تعكس سواء طبيعة عمل البطل أو تشرح خلفيته الدرامية.

فتحى: فاروق حسونة؟! إيه اللى جابك الساعة دى؟!

فاروق: يا عم قولى شرفت، قولى آنست، قولى أهلاً وسهلاً، مش كفاية العيال كسرولى البراويز بتاع العربية!

فتحى: هو أنت؟

فاروق: أنت؟ أنت إيه؟

فتحى: لا ولا حاجة، تاخد كاس؟

فاروق: كاس إيه....إيه دا؟!

فتحى: الويسكى أصله غالى ومغشوش، دا بقى رخيص، ومش محتاج إنه يتغش لإنه هو مغشوش أساساً، اعملك شاى؟!

فاروق: لالا، مش عايز شاى

فتحى: هعملك شاى، كان ليك قضية فى المحكمة بتاعتنا ولا إيه؟!

فاروق: أنا جيلك بتكليف من الأستاذ الكبير

فتحى: كويس إنى لسه على باله، مفيش شاى بس الظاهر في بن، اعملك قهوة؟!

فاروق: يا فتحى أنا مش عايز قهوة

فتحى: لا هتشرب قهوة

فاروق: الأستاذ بعت لك القضية دى وبيقولك محدش هيقدر عليها غيرك، ادرسها واكتب مذكرة وخد راحتك على الآخر، لسه قدامك شهر على الجلسة، والألفين جنيه دول أتعابك مقدم

فتحى: وأتعاب الأستاذ الكبير كام؟

فاروق: وإحنا من أمتى بنعرف حاجة عن أتعاب الأستاذ!

فتحى: قبل ما اشوف القضية أتعابى عشر تلاف جنيه، تحط العشر تلاف جنيه فوق الملف بتاع القضية نشتغل فيها، الألفين جنيه دول تشرب بيهم معسل فى القهوة اللى تحت

فاروق: أنت بتكلمنى كأنى صاحب الأمر! أنا مجرد مندوب، اسمع أنا هكلملك الأستاذ اتفاهم أنت معاه

فتحى: ماتتعبش نفسك، دا أصلاً مش تليفون، دا عبارة عن جرس باب، تدوس على الجرس برا يرن هنا، إنما لا يودى مكالمات ولا يجيب مكالمات (يرن جرس التليفون) مش قولتلك؟! أهلاً، إزيك يا عز الرجال؟

قوت القلوب: ليلتك زى الفل يا متر

فتحى: أنا بوجودك ببقى تلاتة متر

قوت القلوب: إيه دا؟! أنت عندك زباين؟!

فتحى: لا زباين إيه؟ خشى خشى، دا الأستاذ فاروق زميل، محامى بردو بس من الباشوات بتوع مصر، الأخت قوت القلوب عز الرجال، ست كريمة وصديقة وزبونة، زبونة كبيرة أوى عندى، كانت متهمة فى جريمة قتل

فاروق: قتل؟ قتل مين؟

فتحى: جوزها، بس أنا طلعتها براءة، خشى يا عز، خشى على أوضة النوم

فاروق: إنما هى قضيتها خلصت جاية هنا تعمل إيه دلوقت؟

فتحى: جايبة بقيت الأتعاب

فاروق: خدت كام؟

فتحى: زى ما أنت شايف كيلو كباب وكفتة، وإزازة منقوع

فاروق: ترفض ألفين جنيه، وتقبل كيلو كباب وكفتة وإزازة منقوع؟!

يؤسس الحوار هنا طبيعة شخصية البطل، ونظرته للحياة التى ينتقدها فاروق حسونة. علاوة على عالمه المتدنى الذى يعيشه بداخله، والذى يعكس وضعه الإجتماعى. ومن ثم فإن مبرره واضح للعيان إثر أصراره على المبلغ الذى يريده كأتعاب للقضية، وكأنه يقول بأن الفرصة لا تأتى سوى مرة واحدة.

فتحى: في شبورة بالليل، اتكل على الله عشان تعرف تشوف قدامك

فاروق: متخفش عليا أنا هشوف قدامى كويس، بس المهم أنت يا بطل بعد ما تاكل كيلو الكباب والكفتة وتشرب إزازة المنقوع مش هتعرف حتى تشوف تحت رجليك

فتحى: أنا عمرى ما أبص تحت رجليا، أنا ببص دايماً لفوق...فوق، سلملى على الأستاذ الكبير

يتم تقديم عالم الحبكة من خلال المشاهد الأولى من الفيلم، ونتبين النظرة الثاقبة التى يتمتع بها البطل، فتحى نوفل، تجاه الأمور، وكيف يمكنه الخروج من المآزق. يمهد المؤلف طبيعة العمل داخل المحكمة من خلال مشهد لمحامى يدافع عن فتاة بتهمة فعل فاضح في الطريق العام، وفى نفس الوقت يراقب فتحى المشهد حتى يستبين طبيعة القاضى الذى سيترافع أمامه.

القاضى: غرامة٥٠٠ جنيه

المحامى: ٥٠٠ جنيه؟! لكنه خالها يا سيادة الرئيس

القاضى: قبلها أم لم يقبلها؟

المحامى: قبلها، لكنه خالها

القاضى: ولكن الناس الذين شاهدوا الواقعة فى الشارع من أين لهم أن يعرفوا إنه خالها؟! الناس شاهدوا رجلاً يقبل إمرأة في الطريق العام، فعل فاضح

يبنى فتحى حله على طريقة القاضى في التعامل مع هذه القضايا، لذا يلجأ إلى صديقه على الزناتى المحامى، المعروف بالتدين، ويحاول إقناعه بالترافع عن موكلته بدلاً منه.

على: أنا؟! أنا أدافع عن عاهرة؟!

فتحى: يا سيدى مش عاهرة، وبعدين التهمة لم تُثبت

على: ولو

فتحى: وافرض أنها عاهرة، تفرق إيه عن تجار المخدرات وقتالين القتلة والحرامية اللى أنت بتدافع عنهم؟

على: وأنت مدافعش عنها ليه؟

فتحى: شكلى مش هيعجب القاضى، القاضى لما يشوفك هيستريح لك ويسمعلك، اسمع...أنا نظرتى ما تخيبش

يضع المؤلف هنا مشهداً معداً خصيصاً لمرافعة على الزناتى أمام القاضى، وذلك لتوضيح الأختلاف بين قضية سميرة وقضية الفتاة التى قبلت خالها في الشارع

حتى يتسنى للمتلقى أن يفهم ثغرات القانون وكيف يتم التلاعب بها حتى لو المتهم مذنب على أرض الواقع. علاوة على حكم القاضى بناءاً على المرافعة التى يتخللها اللغة العربية الفصحى، والآيات القرآنية للتأكيد على نظرة فتحى نوفل.

على: يا آيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قومًا بجاهلة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين، صدق الله العظيم. ونحن سيدى الرئيس فى البداية وقبل أن ندخل في الموضوع لدينا دافعان، وعايز بالصلاة على رسول الله، نثبتهم في محضر الجلسة لأن دول دليلنا على البراءة بإذن الله تعالى. الدافع الأول، هو بطلان إجراءات القبض والتفتيش بعدم الحصول على إذن من النيابة العامة، وفى حالة غير حالات التلبس. الدافع الثانى هو إلتباس الجريمة حيث إن هذه الجريمة تفترض الإعتياد، وإنها تتم مقابل أجر وفقاً لما جاء فى نصوص العقوبات. سيدى الرئيس من الأوراق المعروضة أمام عدالتكم قد جاءت خالية من أى إحراز تدل على وجود أموال مع المتهمة حال إلقاء القبض عليها

فاروق: فتحى، الأستاذ الكبير مستنيك برا بنفسه

على: والواقعة يا سيدى الرئيس لا تخرج عن حاجة فارغة وملهاش أى لزمة، وهى إن الظابط اللى قبض عليها كان عايز يعمل معها واجب، لكنها أبت أن تنساق إلى رغبات هذا الشيطان وليعاذ بالله، فكان القبض عليها وسيلة للإنتقام ،

بناء عليه نلتمس من عدالة المحكمة الحكم ببراءة المتهمة من التهمة المنسوبة إليها، وشكراً سيدى الرئيس

القاضى: براءة

نتعرف على عالم الكبار من خلال دعوة شوكت عطية المحامى المشهور لفتحى نوفل داخل سيارته، وذلك من أجل إقناعه باستلام القضية بناء على المبلغ الذى طلبه نوفل من فاروق سابقاً. هذا المشهد مبنى على طموحات نوفل، وبحثه الدائم على الفرصة الذهبية لينجو من قاع الفقر كما يعتبر الأساس الذى يمهد له دخول عالم الكبار.

شوكت: أنت سألت فاروق عن أتعابى في القضية اللى بعتهالك؟

فتحى: حصل

شوكت: مليون جنيه، أتعابى فى القضية مليون جنيه

فتحى: طيب أنا مغلطتش لما طلبت عشرة، يعنى واحد فى المية

شوكت: وهتاخد العشر تلاف جنيه دلوقت، اديهمله يا فاروق، وهتاخد عشرين في المية لو باظت القضية وخدنا فيها براءة، يعنى متين ألف جنيه، سلمه القضية يا فاروق

من خلال هذا الحوار البسيط يتضح للمتلقى أن المحاماة أشبه بالمقاولات، فها هنا المحامى المشهور يقاول محامى من الباطن للبحث عن ثغرة قانونية تعتبر طوق النجاة للمتهمين، ويؤكد هذا من خلال استكمال حواره مع فتحى.

شوكت: النيابة حولت القضية للمحكمة، ومفيش فيها ولا ثغرة ممكن يفلت منها الدفاع، ودى مهمتك يا نوفل، المتهمين شخصيات عامة ومرموقة، وحكم البراءة هينقذ ناس مهمين أوى

فتحى: كل صامولة وليها مفتاح يا شوكت بيه

نتعرف على خلفية البطل فى المشهد التالى دون الحاجة إلى التطويل الغير مبرر بالإضافة إلى إيضاح رغبات فتحى الداخلية والإفصاح عنها أمامهم، وأمام المتلقى، وذلك للتأكيد على إنه شخصية طموحة تسعى لتحقيق أهدافها.

فتحى: أوعوا تفتكروا إنى جاحد ولا أنا مش عارف أنتو عملتوا إيه عشانى، يابا أنت من النهاردة مش هتكون حصرى، ولا أمى هتكون معددة، من النهاردة فى دنيا جديدة، خد يابا دول عشر تلاف جنيه، أول فلوس عليها القيمة اكسبها، عايزك تشترى أرض، عايزك تبقى من الأعيان، اشترى وهبعتلك فلوس تانى عشان تشترى تانى، وأول ما تتفق ابعتلى عشان اكتب العقود بنفسى

يعرض على الزناتى صفقة مضمونة ومربحة على فتحى نوفل، والذى يجدها غير مناسبة له بالرغم من محاولة على إقناعه بها. يتميز الحوار بينهما بالكشف عن طبيعة اتجاهات كل منهما، ومسارهما المختلف الذى يتحدد في بداية الفيلم. علاوة على إنه أشبه بساحة قتال بين الطرفين، فكل منهما يسعى إلى تحقيق أحلامه بناء على دوافعه الخاصة.

على: وهتكون مهمتك الأولى الدفاع عن أصحاب الدعوة، وطبعاً غير القضايا العادية والإعلامية

فتحى: هيكون في أتعاب ولا تمن المكتب وتكاليفه هيتسدد مرافعات

على: المكسب هدية

فتحى: هدية؟! طيب محدش بيقبل هدية من غير ما يعرف مصدرها يا على يا خويا

على: مصدر شريف وطاهر، تبرعات أهل البر والتقوى، أموال الزكاة، دعم قوى من دول غيورة على الإسلام

فتحى: ومن إمتى أموال فقراء المسلمين بيتعمل بيها مكاتب للمحامين؟!

على: متوجعش دماغى بقى، احسب بقالنا كام سنة متخرجين عملنا إيه لغاية دلوقت؟! أوعى تكون فاكر إحنا محامين! إحنا شغالين على الفتافيت، دا العرضجحلية بيكسبوا أكتر منى ومنك. بنعمل إيه، جنجة ضرب، سرقة معزة، نزاع على ملكية باجور طحين، اسمع يا فتحى، إذا جاتلك الفرصة اللى تعملك قيمة ومركز أوعى تقولها لاء

فتحى: يعنى المسألة...

على: مصلحة، مصلحتك فين

فتحى: أنا أحب الصراحة أوى أوى يا على، أنت ليه اخترتنى؟

على: أنا سألتك اخترتنى ليه عشان أدافع عن البنت اللى بتغسلك هدومك في الحمام دى؟

فتحى: أنا اخترتك عشان عرفت أقرى القاضى صح، مكنش ناقص غير اللحية، قولت أجيب له واحد من الفريق بتاعه

على: عظيم....عظيم جدا، فى بقى قضاة كتير ما بيحبوش اللى زينا يقفوا قدمهم، أنت بقى تترافع قدام الفريق بتاعك

فتحى: يعنى هبقى من غير دقن!

على: تبقى معانا، سواء كنت بدقن أو بغير دقن، ها قولت إيه؟! نقرا الفاتحة؟!

فتحى: الفرصة دى مش على مقاسى، حكم الفرص زى الجذم، لا تبقى ضيقة أوى تخليك تعرج، ولا تبقى واسعة أوى تخليك تلق

على: أيوا بس أنت كدا بتدى ضهرك لمستقبل مضمون

فتحى: فرصتك ملهاش مستقبل يا على، هتاخد فلوس آه، هتاخد شهرة آه، لكن أوعى تنسى أنك أنت هتكون ضد الدولة

على: وليه متقولش من الثائرين؟!

فتحى: ثائرين إيه يا على، إحنا هنهزر! إنت لسه قايل بعضمة لسانك إن المسألة مصالح

تنكشف شخصية على الزناتى من خلال مشهدين، الأول عندما يبارك فتحى ومحسن له بإفتتاح مكتبه الجديد حيث يتم استعراض خلفيته الدرامية أثناء حوار فتحى ومحسن.

محسن: هو على الزناتى كان إخوان؟

فتحى: والله اللى أعرفه إنه أيام الجامعة كان شيوعى

محسن: لا هو كان إخوان مستخبى وسط الشيوعين

فتحى: أنا هقولك بقى، الشيوعيين موارهم ضعيفة، الإخوان دلوقتى رزقهم واسع، على الزناتى زى ما أنت شايف اختار الرز أبو لبن

وفى المشهد الثانى داخل حجرة المحامين بالمحكمة حيث يتم النقاش بينهم حول قضية الرأى العام المثارة، والذى يترافع فيها شوكت عطية.

فتحى: المحكمة ملهاش دعوة بالرأى العام، المحكمة ليها دعوة بالقانون، ومش دى القضية اللى هتشغل بالنا على الصبح. فى ما هو أهم، على الزناتى رافع قضية دمها خفيف أوى

محامى ١: ابن الإيه، على الزناتى رافع قضية على وزير الثقافة وعلى المحافظ وعلى مدير الرقابة، عاوز يشيل إعلانات فيلم سيما من الشوارع حفاظاً على القيم الدينية والأخلاقية

محامى٢: على الزناتى بيعمل إعلان لنفسه يا جماعة

فتحى: هو إعلان بس مش إعلان عن نفسه، دا إعلان عن تنظيم

يتم استعراض وجهة نظر فتحى نوفل عن الحياة عندما ينظر من شباك غرفته من الفندق المطل على النيل حيث أن نبرته التى يسودها الحزن والمرارة ترجمت ما يجول بخاطره من أفكار.

فتحى: البلد دى اللى يشوفها من فوق غير اللى يشوفها من تحت

سميرة: أنهو أحلى، اللى فوق ولا اللى تحت؟

فتحى: اللى عاوز يشوفها حلوة على طول يشوفها من فوق دايماً

سميرة: أول مرة تسكن فى العالى؟

فتحى: أول مرة آه، بس مش هتكون آخر مرة، تحت فى خنقة، زحمة، وفقر وهوا فاسد، ناس ماشية فى الشوارع بتخبط فى بعض، إحنا خلاص مش هنعيش تحت تانى، هنعيش دايماً فوق

تعتبر علاقة فتحى بالوزير رشدى الخيال هى نقطة التحول التى كان يحلم بها فتحى منذ بداية الفيلم، وكأنها الفرصة الذهبية التى هبطت عليه من السماء. ومن ثم عليه استغلالها بذكاء حتى لا يظهر طمعاً أو استغلالياً أمام الوزير، وفى نفس الوقت هى السلمة الأولى لدخول عالم الكبار، والذى مهده له المحامى شوكت عطية بتذكيته لرشدى الخيال ليساعده في الخروج من أزمة الإنتخابات.

فتحى: أتعابى هتكون أتعاب قضية

رشدى: وأتعابك في القضية كام؟

فتحى: متين ألف جنيه يا باشا

رشدى: متين ألف جنيه؟! من إمتى خدت متين ألف جنيه؟! دا أنت محامى أرياف

فتحى: قضية الفساد يا فندم اللى سيادتك كنت معزوم في حفلة البراءة بتاعتها

رشدى: أمال الأستاذ شوكت عطية عمل إيه؟

فتحى: شوكت بيه عطية وقف فى المحكمة، باسمه وشهرته، واللغة بتاعته البليغة، وقال كل كلمة أنا كتبتهاله، وخد ٨٠٠ ألف جينه

رشدى: بس أنا عامل حسابى إن ميزانية الحملة كلها هتكون متين ألف جنيه

فتحى: ميزانية هايلة بس لما يكون الحزب بتاعك واقف معاك، ولما يكون المنافس اللى قدامك واحد تانى غير السيوفى

رشدى: تفتكر الميزانية المعقولة تكون كام؟!

فتحى: نص مليون جنيه، أنت بتشترى نفسك يا باشا، بتبعد منافس قوى ليك، وبتدبح أعدائك اللى حاطين السكينة على رقبتك فعلاً

رشدى: اعتبرها لعبة قمار

فتحى: ربنا يوفقنا يا باشا

يعتبر رشدى أن الإنتخابات عبارة عن قمار، المكسب والخسارة أمر وارد بينما يجمع فتحى أوراقه ليثبت جدارته في هذه المهمة الصعبة. يحاول فتحى أن يمد يد

المساعدة إلى صديقه الثورى محسن، والذى يرفض الفساد. لذا فهو يحاول إقناع محسن بالإنضمام إلى فريقه حتى يأخذ جزءًا من الكعكة. يتميز الحوار بين فتحى ومحسن بالكشف الصريح والمباشر عن الأحوال السائدة على أرض الواقع، وعدم رضى الفئة التى يمثلها محسن عما يعيشه المواطن.

فتحى: أنا عايزك في شغلانة وهتاخد فيها قرشين كويسين

محسن: كام يعنى؟

فتحى: اللى هتطلبه هتاخده، أنت عارف مفيش فرق بينا وبين بعض

محسن: آه بس أنا سبت القانون من زمان، أنا دلوقتى بقيت بتاع حسابات

فتحى: لا دى ملهاش علاقة بالحسابات، دى ليها علاقة بالإنتخابات

محسن: أنت ناوى ترشح نفسك في الإنتخابات اللى جاية؟!

فتحى: مش أنا، رشدى الخيال مرشح نفسه في الدايرة بتاعتنا وأنا مسكت الحملة الإنتخابية بتاعته

محسن: مبروك يا سيدى، طب عاوز منى أنا إيه بقى؟

فتحى: عاوز خبرتك، أنت أصلك طول عمرك كنت بتفهم في الإنتخابات، كنت أحسن واحد تقول شعارات، أنت ثورى أصلاً

محسن: وهو رشدى الخيال ثورى؟

فتحى: ثورى بقى ولا مش ثورى، إحنا مالنا دا شغل

محسن: يعنى خلاص بقى مطلوب مننا نعمل أى حاجة لأى حد يدفع؟

فتحى: سلو بلدنا كدا

محسن: لا شوف حد غيرى

فتحى: يا بنى آدم أنت هتقولنا على كام شعار من الجامدين أوى دول، نكتبهم على يفط قماس بس

محسن: يفط إيه اللى عايز تعلقها! يبقى الناس عرايا هناك والقماش فوق روسهم ومش طايلينه؟!

فتحى: هدفعلك عشر تلاف جنيه

محسن: وفرهم، فتحى أنا مؤمن جداً بالشعارات بتاعتى ومش ممكن هتاجر فيها ولا وظفها في خدمة أى سياسي أنا مش مقتنع به، أنت إيه يا أخى مش حاسس باللى بيحصل في البلد؟! مستهون بيه وجينى عايزنى اشتغل سماسر انتخابات؟!

فتحى: مش أحسن من شرب المعسل على القهاوى؟!

محسن: لاء مش أحسن، على الأقل بنفخ مع الدخان الغضب اللى جوايا

يلجأ فتحى إلى على الزناتى بعد رفض محسن مساعدته على الرغم من إنضمامه للجهة المعارضة للحكومة، ولكنها تتميز بالقدرة على الحشد والمساندة، لذا لم يتردد فتحى فى الطرق على باب على الزناتى.

فتحى: على فكرة الحكومة ذكية جداًظن سيباكو تتكلموا براحتكو، تعملوا أحاديث برا وجوا، تطلعوا كتب، سابتلكو الجوامع، كل دا عشان تثبت إنها حكومة ديمقراطية

على: وإحنا مبسوطين أوى بالديمقراطية دى

فتحى: طبعاً لازم تتبسطوا، الحكومة عايزة تعمل صيت ومحدش مصدقها، وأنتو كل يوم بتكسبوا أرض جديدة، وجودكوا بقى ظاهر ومحسوس

على: تقدر تقول أمر واقع، فتحى، مستقبلك معانا

فتحى: كل شئ بأوان، ما تستعجلشى، محدش عارف الأيام اللى جاية مخبية إيه، على، إذا كان يهمك مستقبلى صحيح أنا عايز مساعدتك

على: أنت عارف يا فتحى أنا مقدرش أتأخر عنك في حاجة، بس تكون في استطاعتى

فتحى: رشدى الخيال مرشح نفسه في الدايرة بتاعتنا قدام عبد الحميد السيوفى، وإحنا عايزين مساعدتكو، عايزين أصوات الأخوة بتاعتكو

على: لمين فيهم؟

فتحى: لرشدى الخيال طبعاً

على: رشدى الخيال؟ دا راجل فاسد

فتحى: وأنتو عايزين إيه غير راجل فاسد؟! دا أنتو موجودين بالفساد، دا الفساد هو حجتكوا الأساسية

على: طب إيه المقابل؟!

فتحى: لو عايزين فلوس ندفع

على: لالا، الفلوس كتير أوى أوى فوق ما تتصور

فتحى: طيب طلباتك

على: إحنا هنعتبرها مجاملة بس بشرط، تترد لنا إذا احتجنا إنها تترد

يكمن التعاون بين طرفى الصراع فى المصلحة المشتركة بغض النظر عن إذا كان أحدهما يتاجر بالدين في سبيل الحصول على مكاسب سياسية أو الطرف الآخر معروف عنه الفساد ويحارب من أجل الحصول على مكاسب سياسية أيضاً. ولكن

لا يتوقف الأمر عن هذا الحد بل هناك فروع للسلطة التى تتمثل فى وزارة الداخلية حيث أنها تشترك في هذا الصراع من خلال معاون المباحث الذى يتحدث مع فتحى نوفل عن الإنتخابات.

فتحى: أنت هتدى صوتك لمين؟

الرائد: أنا مليش صوت في الدايرة دى خالص، ما أنت عارف أنا مش من هنا

فتحى: طبعاً أنت عارف إن مرشح الحكومة هو اللى لازم ينجح

فتحى: يعجبنى صراحتك أوى يا سيادة الرائد، عشان كدا أنا هكون صريح معاك، أنا عايز اعقد معاك صفقة

الرائد: أنا عارف إنك محامى بس لازم تعرف كويس أنك بتكلم ظابط مباحث

فتحى: مهو عشان كدا الصفقة قانونية

الرائد: لو قانونية نتكلم

فتحى: أنا عايز اضرب عبد الحميد السيوفى في مسقط رأسه، عايز أصوات الدايرة كلها تروح لرشدى الخيال

الرائد: مش ممكن، مستحيل يا متر

فتحى: ولا مستحيل ولا حاجة، لو سمعت كلامى هتبقى سهلة، سهلة أوى، عيلة الغرباوى دى أكبر عيلة في البلد، توفيق الغرباوى طبعاً أنت عارف إنه تاجر مخدرات، أنا عايزك تقبض عليه قبل الإنتخابات بيومين

الرائد: يا متر، أمال لو مكنتش محامى، هو القبض على الناس بيتم بطريقة سهلة كدا؟! طب فين إذن النيابة؟!

فتحى: تلبس

الرائد: نعم؟

فتحى: تلبس

الرائد: وبعدين؟

فتحى: عيلة الغرباوى هتعمل إيه، هيروحوا لحبيبهم ابن دايرتهم عبد الحميد السيوفى، هيطلبوا منه يتدخل، وهو هيتدخل فعلا

الرائد: وبعدين يا متر؟

فتحى: هيجيلك متعبرهوش ولا تسأل فيه

الرائد: بعد كدا يجيلى رشدى الخيال يطلب منى، هو دا اللى أعبره وأعمله قيمة واسمع كلامه وافرج عن توفيق الغرباوى

فتحى: طبعاً لأن شعارنا فى المعركة الإنتخابية أفعال لا أقوال

يمثل فوز رشدى الخيال قفزة فى حياة فتحى نوفل، وكأنها البوابة التى انتقل منها إلى عالم الكبار الذى طالما حلم به. فقد حظى بثقة رشدى الخيال اللا نهائية، لذا فمصيره مرتبط بمصير هذا الرجل الذى يعلم جيداً بإنه فاسد، ولكن للإستمرار في هذه الحياة الجديدة عليه أن يؤمنه حتى يضمن البقاء.

فتحى: عايز توقيع سيادتك، دى أصلها طلبات بخدمات صغيرة لكام عضو من أعضاء مجلس الشعب

رشدى: شيلهم من قدامى، هم ما صدقوا الإنتخابات خلصت عاوزين يرجعوا مصاريف الدعاية من أول شهر، وبعدين إيه الحكاية

فتحى(مقاطعاً): سيادة الوزير بس لو سيادتك تطول بالك عليا شوية، أعضاء مجلس الشعب كام عضو

رشدى: ٤٥٠، أقل، أكتر، معرفش

فتحى: ال٤٥٠ دول فيهم كام واحد يتعملوا حساب، ولما يتكلم يكون ليه تأثير؟!

رشدى: مع الأسف مش كتير

فتحى: هقول ١٠٠، ٥٠، إحنا مش عايزين من النقاوة دى كلها غير عشرة ، خمستاشر نفر يقفوا معانا على طول الخط

رشدى: معانا نعمل بيهم إيه؟ هو فى حد فيهم عارف يهمش ولا ينش؟! وبعدين لما نفتح باب للطلبات مش هانخلص

فتحى: دول هيكونوا العساكر اللى بيحموك لما تكون محتاج حماية، وبردو هيكونوا الفتوات بتوع سعادتك لما تعوز تأدب حد

رشدى: مش عيب إنى افهم منك يا فتحى، اتكلم

فتحى: كل عضو من الأعضاء المبجلين دول، بيبقى له فريق، مش هو اللى بيلمهم، هم اللى بيتلموا حوليه. سيادتك عارف طبعاً إن المجلس في أعضاء لا فاهمين حاجة ولا عارفين أى حاجة، اللى هم تلاقيهم نايمين دول أو سرحانين في ملكوت ربنا. كل واحد من دول بيدور على حد بيفهمه ويعرف منه

رشدى: خلاص فهمت كل واحد منهم، هيبقى ورا خمسة، ستة، عشرة، عشرين، هنعمل بيهم إيه؟!

فتحى: نقرف بيهم خصوم سيادتك، نقرفهم بالأسئلة والإستجوابات وطلبات الإحاطة، نخليهم مكشوفين على طول، مشغولين ديماً بالدفاع عن نفسهم في كل جلسة، دا غير بقى الصورة اللى قدام الرأى العام

رشدى: لو كنت بفكر زيك يا فتحى من سنتين بس كنت زمانى بقيت رئيس وزارة

فتحى: والأعضاء دول بقى يا فندم هم بردوا اللى هيدفعوا عننا لو حد قالنا سلامات يا أم أحمد

تتفاقم الأوضاع بين طرفى الصراع المتمثلين في كل من فتحى نوفل وعلى الزناتى، وذلك بعد رفض فتحى نوفل مساعدة على الزناتى في انتخابات النقابات. يعكس الحوار بينهما حالة من الغضب والحنق السياسي، وكأن طرفى الصراع الموجوين على الساحة فى حالة تأهب لإعلان الحرب.

على: إحنا طالبين منك خدمة يا أخ فتحى

فتحى: أنا مديون لك بجميل ولازم أردهولك

على: بارك الله فيك، هى بردو لعبة انتخابات، ونريد المساعدة

فتحى: أى انتخابات؟!

على: أهو أنتو كدا يا بتوع السلطة، متخدوش بالكو إلا من الإنتخابات الدسمة وبس، إحنا مش طماعيين، إحنا عايزين النقابات بس، لنا مرشحين عايزين الدعم والمساندة القوية فى نقابة المحامين والمهندسين والأطباء

فتحى: طول بالك شوية يا على، طول بالك، أنت قولت إيه؟

على: أنت سمعتنى كويس يا فتحى

فتحى: أنت بتطلب المستحيل يا على، لازم تعرف دلوقتى أنا إيه وأنت إيه، أنتو جماعة مش عارفة تبقى حزب، وإحنا حزب مش عارف يبقى جماعة، والأتنين ضد بعض، أنا وأنت خصمين في قضية واحدة

على: إنما في النهاية أصدقاء

فتحى: مش على حساب القضية

على: كن عاقلاً يا أخى، القضايا لا تخص المحامين ولا حتى القضاة، إنما تخص أصحابها، ونحن أصحاب مهنة واحدة

فتحى: دى مش أى قضية يا على، دى قضية بلد

على : أنا بعتبرها قضية نزاع على ملكية

فتحى: اعتبرها زى ما تعتبرها ويكون في علمك الخدمة بتاعتك أنا ردتهالك أكتر من مرة

على: إزاى يا فتحى؟

فتحى: أوعى تفتكر أنك بعيد عن عيون مباحث أمن الدولة، أنت مرصود

على: علاقتك إيه بأمن الدولة؟

فتحى: أنا فى وزارة سيادية وشغلتى سياسة، سمعتك إنك محامى متدين أو المعروف عنك إنك محامى متدين، لازم تعرف إنك في آمان بسببى

على: وأنت في نعيم بسببى ثم دعنى أوضح لك شئ، وجودك مرتبط بوجود رشدى الخيال، فماذا ستفعل يا صديقى عندما يرحل؟! من المؤكد إنك سترحل معه، وأنت تعلم أن من يخرج لا يعود، إذاً إن تكون معنا أفضل من أن تكون علينا واسلملك

فتحى: دا تهديد؟!

على: لا تخطئ فى ظنك، لكنى أقصد أننا سنكسب القضية فى النهاية

فتحى: عشم إبليس في الجنة

على: طيب فليبقى الحال بيننا على ما هو عليه، خصوم فى قضية وأصدقاء في الواقع

فتحى: بلاش نضحك على بعض يا على، مفيش صداقة أبداً مع خصومة، اتنين ديابة لا يمكن يعيشوا مع بعض في قفص واحد، يقطعوا بعض

على: اسمع يا فتحى، أنا أعلم عنك الكثير

فتحى: وأنا كمان أعلم عنك الكثير

يتغير فتحى نوفل، وتتغير معه نظرته إلى الحياة لتصبح عبارة عن صفقات حتى فى الزواج. يعتبر زواجه من فايزة شركس مجرد صفقة، ويتحدث بلغتها التى تعرفها، ألا وهى لغة التجارة، ليقنعها بالزواج منه. يعكس الحوار بينهما طبيعة الحياة داخل صميم عالم الكبار التى لا تعرف سوى المال، وتحقيق المكاسب سواء على الصعيد السياسى أو الإجتماعى.

فتحى: أوعى تفتكرى إنى أنا موظف مهم وبس

فايزة: عارفة إنك سياسي

فتحى: ورجل أعمال من الباطن، يعنى مش محتاج لفلوسك ولا فلوس السيد الوالد، أنا هتجوزك

فايزة: بتقول إيه يا فتحى بيه؟!

فتحى: هتجوزك

فايزة: تفتكر في حد ممكن يتجوز بالطريقة دى؟!

فتحى: آه فى ...إحنا الأتنين

فايزة: أنت راجل سياسي وبتحب التفاوض

فتحى: وأنتى كمان سيدة أعمال، ممكن تعملى صفقة في لحظة وبالتليفون

فتحى: أنا عارفة أنت عاوز تتجوزنى ليه، عايز تخبى فلوسك جوا فلوسى، أوكيه، نتجوز، مشينا في الجواز وكنا حلوين نخلف عيل، جوازنا بقى طلع دمه تقيل، أدينا شركا...إيه رأيك؟

فايزة: مين قال إن الطيور على أشكالها تقع؟!

من الملاحظ أنه قد تم استخدام اللغة العربية الفصحى في الحوار الدائر بين على الزناتى وجماعته للدلالة على اتجاهاتهم على الرغم من أن البعض دون لحية أو جلباب أبيض. علاوة على ارتقاء لغة الحوار لشخصية سميرة، والتى تتطورت على مدار الفيلم لتصبح في النهاية سيدة أعمال وأداة يحركها فتحى نوفل لتحقيق مصالحه. كما يعتبر الحوار فى الفيلم أشبه بالمرافعات داخل قاعة المحكمة، فكل فريق يدافع عن نظرته وطموحاته في الحياة، مع إبراز دوافع واحتياجات كل شخصية على حدة.

فيلم حياة أو موت .....على الزرقانى

بطولة: يوسف وهبى- مديحة يسرى- عماد حمدى- ضحى أمير

سيناريو: على الزرقانى- كمال الشيخ

حوار: على الزرقانى

تأليف وإخراج: كمال الشيخ

مونتاج: أميرة فايد

مدير التصوير: أحمد خورشيد

تاريخ الصدور: ١٩٥٤

يبدأ الفيلم بلقطات من القاهرة يتخللها صوت المعلق الذى يمهد المتلقى للأحداث، وكأننا داخل قصة.

صوت المعلق: ما أقصر اللحظات في عمر الزمن، وما أطولها في عمر الإنسان، إن حياتنا كهذه الساعة لا تعرف اللحظة الحاضرة ما ستأتى به اللحظة القادمة، ونحن لا نعرف متى تكف عن الدوران؟ وما هى الحياة؟ إنها لغز ...إنها حلم، نحن نخشاها ولكننا نتمسك بأهدابها. وما بين لحظة وأخرى تقع أحداث كبار، وتتوقف ساعة العمر في قلوب البعض، وتنبض في قلوب الآخرين...نعم ما أقصر اللحظة

فى عمر الزمن! وما أطولها في حياة الإنسان! لن نعرف أبداً ماذا تحمل إلينا اللحظة القادمة...يأس أو رجاء...حياة أو موت

وفى مثل هذه المدينة الضخمة، القاهرة، التى تضم بين جوانبها مليونى ونصف من السكان، اختلفت مشاربهم أو تشابكت مصائرهم، يشتد الصراع بين الحياة والبشر. الحياة الزاخرة الجارفة كهذا النهر الخالد، والبشر الذين تعبر بهم جسراً بينها وبين المجهول. إن موكب الحياة في القاهرة الواسعة لا يتوقف... وفى رحابه تصترع نفوس ملايين الناس كلهم، يسيرون إلى مصير غامض

فإذا أقبل العيد، ارتفع ضجيج المدينة الضخمة، وبدا سكانها كأنهم خرجوا جميعاً إلى الطرقات، فيمضون إلى المتاجر يبتاعون منها الثياب والهدايا للأهل والأعزاء..... ولكن ليس كل من فى المدينة هم أولئك السعداء، فهناك من يطرق العيد أبوابهم مع الحسرة والحرمان. هذا الرجل مثلاً ترى ماذا تخبئ له اللحظات القادمة والعيد على الأبواب؟

يسلط المعلق الضوء على شخصية أحمد إبراهيم، ويقدمه للمتلقى بعد هذه التقديمة عن القاهرة وأهلها وظروفها، كتحفيز لما سوف يكون فى المشاهد القادمة. ولا يخيب المعلق ظن المتلقى حيث يتم الكشف عن ظروف أحمد وأحواله، دون تطويل أو مشاهد بلا فائدة، وهو فى الشركة من خلال حوار بسيط بينه وبين أحد الموظفين.

الموظف: هاترجع معانا الشغل تانى إن شاء الله؟

أحمد: لا والله، أنا جاى اصرف المكافأة

الموظف: يا خبر! أنت لسه مصرفتهاش!

أحمد: ما أنت عارف إذن الصرف بقى عقبال ما يطلع ويتمضى

الموظف: معلش، إن شاء الله النهاردة تصرف...مابدهاش بقى، بكرا العيد، سيجارة؟!

أحمد: متشكر أوى بطلت

الموظف: كدا! عملت طيب، وفر للفلوس وللصحة كمان، وأنت إزيك كدا؟

أحمد: الحمد لله

الموظف: عملت العملية؟

أحمد: والله ملهاش لزمة، أصل استريحت على الدوا اللى أدهونى الدكتور

يتضح من الحوار السابق أن أحمد في حاجة ماسة إلى المال، نظراً لأن العيد اليوم التالى، ومن ثم فهو بحاجة لشراء الضروريات الهامة كما أنه مريضاً. كل هذه المعلومات الهامة يتم طرحها من خلال بين أحمد والموظف في إطار طبيعى.

تنعكس الأزمة على حياته الأسرية التى نراها من خلال حديثه مع أفراد أسرته الصغيرة.

الزوجة: اتأخرت ليه يا أحمد؟ أحمد في حاجة مضيقاك؟

أحمد: أنا مصرفتش المكافأة

الزوجة: ليه؟ مقبلتش المدير؟

أحمد: المدير عمل اللى عليه، وأنا خارج من عنده عرض عليا اتنين جنيه عيدية عشان سميرة، لكن أنا رفضتهم، أنا مقبلش إحسان من حد أبداً

سميرة: مش تقولى يا بابا، دا خروف الجيران ربطينه تحت في السلم

الزوجة: سميرة، شوفتى بابا جابلك إيه يا حبيبتى؟

سميرة: الله، حلو أوى ربنا يخليك يا بابا، الله أمال فين الجذمة والشنطة؟ ماما، هو بابا زعلان؟

الزوجة: لا يا حبيبتى، مفيش حاجة خليكى هنا قيسى الفستان

تتفاقم الأوضاع بين أحمد وزوجته بسبب قصر اليد، ودخول العيد، وضعف إمكانياته في تلبية رغبات ابنته الصغيرة. بينما تحاول الزوجة العثور على حلول للخروج من هذه الأزمة، ولكن يفضل أحمد كرامته على حساب إنقاذ الموقف.

أحمد: هنزل أبيع الراديو

الزوجة: لو بعته مش هيجيب فلوس

أحمد: أى فلوس...أنا لازم اشترى للبنت اللى هى عايزاه، سميرة لسه صغيرة ومتفهمش الظروف اللى إحنا فيها دى

الزوجة: اسمع يا أحمد، هقولك على حاجة بس ما تزعلش، إيه رأيك لو نروح بيت بابا نقضى معاهم العيد، مفيهاش حاجة، إحنا رايحين عند حد غريب؟!

أحمد: أنا من يوم ما طلعت من الشغل مازرتهمش ولا مرة، اشمعنى يعنى في العيد؟! يقولوا علينا إيه؟! رايحين نملى بطننا؟! بتمحك عشان يدوا البنت عيدية؟!

الززوجة: ما هو ربنا عرفوه بالعقل، فلوس ممعناش، ومش هنقدر نستلف وأنت عارف ساكنين جديد، يعنى مش هنقدر نشكك لا من بقال ولا من جزار

أحمد: أنا هبيع الراديو، هبيع أى حاجة في البيت تجيب فلوس

الزوجة: وبعد ما نبيع عفش البيت، وبعد ما تنكسر علينا الأجرة هنعيش فين؟ هناكل إزاى؟

أحمد: ما هو إذا اتحملنا أبوكى يوم مش هيتحملنى تانى

الزوجة: ما تقولشى كدا يا أحمد، لحد ما تلاقى شغل

أحمد: أنا كرامتى ما تسمحليش أبداً

يستطرد أحمد في الحديث مع ابنته سميرة، حيث يتم طرح بعض المعلومات عن الخلفية الدرامية عن شخصيته وعن جذوره كما يسهب في أحلامه، وكأنه من خلال هذا الحديث يجد نفسه وذاته الضائعة.

أحمد: بعد العيد، هسافر عند واحد قريبى غنى أوى أوى...عايزنى من زمان اشتغل عنده في الأرض، هو راجل شرانى صحيح إنما أنا بقى هستحمله عشان خاطرك. هو عايز يدينى تلت فدادين يبقوا ملكى عشان أزرعهم خضار، حاكم أنا فلاح يا سميرة. وبعد سنتين تلاتة أقدر اشترى عليهم كمان تلت فدادين، وعلى بال ما تكبرى شوية يبقى عندى خمسين فدان. وبعدين أعمل مصنع زبدة وجبنه وعسل نحل، وبعدين أبقى زى مدير الشركة اللى كنت بشتغل عنده، عندى موظفين كتير إنما مش هوفر منهم ولا واحد. هبقى غنى أوى وعندى فلوس

تدفع الأحداث سميرة إلى الخروج من منزلها، أى من عالمها المحدود جداً، وذلك للبحث عن دواء أبيها المريض. ومن ثم تغامر بهدوء هذا العالم لتنطلق في شوارع القاهرة الكبيرة.

سميرة: استنى يا عم، ما تقفلش

مساعد الصيدلى: عايزة حاجة يا شاطرة؟

سميرة: عايزة الدوا دا قوام والنبى

مساعد الصيدلى: خدى، تعالى الساعة أربعة

سميرة: لاء أنا عايزاة دلوقتى

مساعد الصيدلى: مش ممكن يا بنتى، صاحب الأجزخانة مشى

سميرة: ماتديهونى أنت

مساعد الصيدلى: ياريت، معرفش أصل دا دوا تركيب، فروحى وتعالى الساعة أربعة

سميرة: قولى يا عم مفيش اجزخانة فاتحة؟

مساعد الصيدلى: لاء متتعبيش نفسك، كل الأجزخانات قافلة دلوقت

سميرة: لكن دا بابا عيان أوى

مساعد الصيدلى: طب اسمعى، خلى حد من عندكوا في البيت يوصل للعتبة، فى هناك اجزخانة مابتقفلش أبداً، لا ليل ولا نهار

من خلال هذا الحوار نتبين أن الدواء صعب الحصول عليه كما على سميرة خوض المغامرة للذهاب إلى العتبة وحدها، وتترك وراءها عالمها المستقر، وذلك في سبيل إنقاذ أبيها من الألم. ولكن يزداد الوضع سوءًا، وتضطرب الأمور وتزداد

تعقيداً عندما يخطئ الصيدلى المسئول فى مكونات الدواء، لتأخذنا الأحداث حول مصير أكثر تشويقاً ألا وهو كيفية انقاذ الأب، ومنعه من تناول الدواء.

الصيدلى: وإيه العمل دلوقت؟! أروح البوليس؟

مصطفى: والبوليس هيعملك إيه؟

الصيدلى: أروح أبلغ عن نفسى

مصطفى: وإيه الفايدة؟! المهم دلوقت نشوف طريقة ننقذ الراجل اللى هيموت

الصيدلى: إزاى يا مصطفى؟! لا نعرف اسمه ولا عنوانه، إيه يا مصطفى؟

مصطفى: نتصل بالدكتور اللى كتب الدوا يمكن يقدر يدلنا عليه

تتصاعد الأحداث نحو الذروة حيث يخوض الدكتور الصيدلى مغامرته في البحث عن أحمد إبراهيم إلى أن يفقد الأمل ثم يتجه إلى حكمدار العاصمة كى يساعده في إنقاذ المريض قبل أن يتناول الدواء. يتميز الحوار بين الحكمدار والصيدلى بالإيجاز والعاطفة والإقناع مما يدفع الأحداث إلى الأمام حيث يفعل الحكمدار كل ما فى استطاعه لإنقاذ المريض.

الحكمدار: سيبه يتكلم، إيه الحكاية؟!

الصيدلى: الحكاية يا فندم إن من ساعة جتلى بنت صغيرة فى الأجزخانة عشان اركب دوا لأبوها، بعد ما مشيت اكتشفت إنى حطيت سم في الدوا، آدى الحكاية اللى جيت أبلغ عنها

الحكمدار: طب وليه ما روحتش بلغت القسم اللى تابعة إليه أجزخانتك؟!

الصيدلى: حصل يا فندم، عملت المستحيل عشان اهتدى لعنوانه، مقدرتش وأنا جيت لسيادتك وكلى أمل أنك تؤمر بالبحث عنه

الحكمدار: عن مين؟!

الصيدلى: عن أحمد إبراهيم

الحكمدار: فى كام أحمد إبراهيم في البلد؟

الصيدلى: كتير

الحكمدار: ألوف

الصيدلى: يا فندم

الحكمدار: وهل تعتقد إن البوليس قادر يستدل على شخص مجهول فى بلد تعدادها اتنين مليون ونص؟! على كل أنت عملت اللى عليك واتعشم إنهم يقدروا يسعفوه في الوقت المناسب

الصيدلى: يا فندم، دا هيموت بمجرد ما يشرب الدوا، المهم إننا ننقذه قبل ما البنت ما توصل....يا فندم أنا مستعد أضحى بحياتى في سبيل إنقاذ الإنسان المسكين دا، أنا غلطت في تركيب الدوا لأن ابنى مات....ابنى الوحيد، وأكون السبب في موت إنسان رب أسرة في يوم عيد...أرجوك يا سيادة الحكمدار ساعدنى...ساعدونى اتوسل إليكو

الحكمدار: أنا مقدر شعورك، ولو كنت استطيع اعمل حاجة مكنتش اتردد لحظة واحدة

الصيدلى: يا فندم أنا عارف إن مهمة البوليس تعقب المجرمين

الحكمدار: مهمة البوليس...المهمة الأولى هى المحافظة على الأرواح وحماية الناس بس لابد إننا نعرف مين الشخص المهدد عشان نحميه وإيه الخطر اللى بيهدده

الصيدلى: ممكن سيادتك تدى أمر بالبحث عن البنت، أنا عارف أوصافها كويس، هى عمرها حوالى تمن سنين، وفى شعرها فيونكة

تتكاتف الشرطة فى البحث عن الفتاة الصغيرة التى تحمل زجاجة الدواء، ويتم القبض على عدد من الأطفال، ولكن تأخذنا الحبكة إلى مسار آخر حيث يختلط الأمر على أحد الأطفال الذي يساعد سميرة في الإختباء من الشرطة ظناً منه إنه

يساعدها مما يزيد عامل التشويق والإثارة لدى المتلقى الذى يتطلع إلى "ماذا بعد ذلك؟!"

الطفل: رايحة فين يا شاطرة؟

سميرة: مروحة

الطفل: ساكنة فين؟

سميرة: فى دير النحاس

الطفل: أوعى تمشى من هنا لحسن العساكر بيمسكوا العيال الصغيرة

سميرة: ليه؟

الطفل: تعالى امشكى من طريق تانى

تزداد الأمور تعقيداً أمام حكمدار العاصمة حيث يمر الوقت بينما تفشل مساعى الشرطة في العثور على الفتاة المطلوبة. يجد الحكمدار أن الإذاعة هى الحل الأمثل لإنقاذ ما يمكن إنقاذه حيث أنها الوسيلة الأكثر انتشاراً بين جموع الناس حينذاك.

الإذاعة: أيها السادة نأسف لقطع هذا البرنامج الموسيقى، قد جاءنا الآن هذا البيان الهام. من حكمدار بوليس العاصمة إلى أحمد إبراهيم القاطن بدير النحاس، لا تشرب الدواء الذى أرسلت ابنتك فى طلبه، الدواء فيه سم قاتل. عند سماعك هذه

النشرة بلغ الحكمدارية، وعلى كل من يعرف مكان أحمد إبراهيم المذكور المبادرة بتحذيره إذا كان قريباً منه أو إخطار الحكمدارية فوراً

بإختصار، تتميز المفردات والكلمات المستخدمة فى حوار الفيلم بالبلاغة والفصاحة حيث تعكس المستوى الثقافى الذى كان سائداً في تلك الفترة. علاوة على زيادة وتيرة التشويق على الرغم من أن الأحداث معظمها يدور في شوارع القاهرة. وعلى الرغم من أن الحوار بسيط وطبيعى، يبتعد تمام البعد عن الفلسفة والتعقيد إلا إنه يتناغم مع الأحداث المتصارعة إلى أن نصل للنهاية ألا وهى إنقاذ أحمد إبراهيم.

فيلم الطريق المسدود.....السيد بدير

بطولة: فاتن حمامة- أحمد مظهر- شكرى سرحان- خيرية أحمد- توفيق الدقن

قصة: احسان عبد القدوس

سيناريو: نجيب محفوظ

حوار: السيد بدير

الموسيقى التصويرية: فؤاد الظاهرى

مونتاج: عطية عبده

مدير التصوير: محمود نصر

اخراج: صلاح أبو سيف

تاريخ الصدور: ١٩٥٨

بين الرواية والفيلم يسير الحوار فى "الطريق المسدود" على نحو متوازى يصل أحياناً إلى الإستعانة بالنص الروائى حتى لا يفقد بريقه. ففى بداية الرواية كما هى بداية الفيلم يصف الأديب احسان عبد القدوس حالة فايزة كالآتى:

" وسمعت طرقات عنيفة على بابها.....

ولم تتحرك أيضاً ...إنما رفعت عينيها عن الكتاب، دون أن يبدو تعبير جديد على وجهها، وأخذت تنظر إلى سقف الحجرة، وكأنها لا تزال هائمة فى خيالها، أو هائمة في سطور الكتاب الذى تقرأه، وكأن هذه الطرقات ليست على بابها.....

واشتدت الطرقات فوق الباب، والأكرة تدور ناحية اليمين وناحية اليسار كأنها تحاول أن تتخلص من يد مجنونة تقبض عليها....ثم سمعت صوتاً مخموراً يصرخ فى كلمات متعثرة:

- أنتم قافلين الباب ده ليه....مخبيين عنا إيه جوه؟!.....

ثم سمعت صوت أختها خديجة، تقول بين طيات ضحكات خليعة مفتعلة:

- ابعد عن الباب ده...مالكش دعوة بيه!....

وقال الصوت المخمور:

- ماليش دعوة ازاى.....ليه عوة ونص ....ده أنا خلاص ...بقيت صاحب بيت....والا ايه؟!

وسمعت اختها تقول وهى لا تزال تلقى كلماتها بضحكاتها الخليعة المفتعلة:

- صاحب كل البيت، إلا الأودة دى....

وسمعت المخمور يقول وقد رفع يده عن أكرة الباب:

- ودى تبقى أودة مين دى؟....

وسمعت خديجة ترد:

- دى أودة الشيخة فايزة ....اللى يخشها ينزل عليه سهم الله..ويطلع مبلم**!**

وقال الرجل:

- شئ لله يا ست فايزة....ما تفتحى علشان تحصل لنا البركة**!!**...

ثم سمعت أختها تقول للمخمور:

- تعال بس وطاوعنى...تعال قبل الويسكى ما يبرد**!!**....."

إذا نظرنا كيف طوع الفيلم هذا الحوار، سوف نجد الآتى:

خديجة: عاوز إيه من هنا؟**!**

الرجل: قفلين الباب دا ليه؟ مخببين ايه عننا جوا؟

خديجة: الباب دا ملكش دعوة بيه

الرجل: ليه؟ في هنا إيه؟**!**

خديجة: الأودة دى بتاعة أختى الصغيرة...لسه تلميذة

الرجل: حلاوتها، هى تلميذة؟**!** وأنا طالب...طالب القرب

خديجة: لاء..دا أنت تبعد عنها أحسنلك لحسن الأودة دى بتاعة الشيخة فايزة، اللى يخش الأودة دى ينزل عليه سهم الله ويطلع منها مبلم

الرجل: نفسى أبلم والنبى

خديجة: تعالى قبل ما الويسكى ما يبرد

نلاحظ أن الحوار بين الرجل وخديجة فى الرواية يتخلله الوصف على عكس الفيلم الذى ينقسم إلى وصف الصورة والصوت، لذا فليس هناك حاجة إلى الوصف أثناء الحوار الدائر بين الرجل وخديجة على الشاشة. كما طوع كاتب الحوار المكتوب في الرواية بما يتناسب مع الفيلم، فليس هناك حتمية استخدام كل كلمات الرواية داخل الحوار السينمائى.

لقد اختصر الفيلم المعاناة التى تشعربها شخصية فايزة بسبب طبيعة عمل والدتها وأخواتها البنات ، والتى تم سردها داخل الرواية، من خلال عدة مشاهد، أبرزها حياتها داخل المعهد ونظرة الفتيات إليها. ومن الجدير بالذكر إنه تم تقديم حياة فايزة داخل المعهد عن ما هو موجود داخل الرواية بالإضافة إلى إلغاء بعض شخصيات الرواية مثل الدكتور رشاد.

" وذهبت فايزة في هذا اليوم إلى المكتبة، وخرجت الى الشرفة كبقية الطالبات، وما كادت عزيزة تراها فى الشرفة، حتى قالت لها من بين أسنانها:

- جاية هنا ليه....مش مكفيكى الدكتور رشاد ولا إيه؟!

وأحست فايزة كأن كل ما فيها يصرخ..كانت المرة الأولى التى تواجه فيها بقصتها..وقالت وهى تحاول أن تضبط اعصابها:

- قصدك ايه؟!

وقالت عزيزة ساخرة:

- ولا قصدى ولا حاجة...بس اتفضلى من هنا من غير مطرود!!

وأحاطت بهما الطالبات...وأحست فايزة انها لو انسحبت فقد حكمت على نفسها بالذل، فقالت تتحدى:

- اللى مش عاجبه انى اقف هنا...يتفضل..انما انا حافضل واقفة!

وصرخت عزيزة:

- نعم...اسمعى يا بت انتى...الحركات دى ما تعمليهاش علينا. احنا عارفينك كويس...القنزحة دى تبطليها احسن لك...واكفى الشر واتفضلى من غير مطرود!

وقالت فايزة في اصرار:

- من فضلك لمى لسانك

وصرخت عزيزة:

- لمه لما تلمك تحت ترمواى...ما تلمى انتى امك توحيدة ولا اخواتك اللى دايرين على حل شعرهم...ولا فاكرانا كمان الدكتور رشاد وحتضحكى عليه..

وصاحت فايزة:

- اخرسى يا قليلة الأدب...أمى اشرف منك ومن عيلتكم كلها

وقد تم تغيير أماكن الأحداث فعلى سبيل المثال، مشهد خناقة عزيزة وفايزة قد وقع فى الرواية داخل المكتبة بينما فى الفيلم تم عرضه في ساحة فناء المعهد.

عزيزة: بس دا مش فستان يتلبس فى معهد

فايزة: قصدك إيه يا عزيزة؟

عزيزة: ولا قصدى ولا حاجة، يلا من فضلك من غير مطرود، مقفيش معانا

فايزة: أنا مش همشى من هنا، واللى مش عجبه إنى واقفة هنا يبقى يتفضل هو

عزيزة: نعم! اسمعى يا بت أنتى، الحركات دى متعمليهاش علينا، إحنا عارفينك كويس، الأنزحة دى تبطليها أحسن لك

فايزة: لمى لسانك من فضلك

عزيزة: لمة تلمك تحت ترمواى، ما تلمى أنتى أخواتك وأمك توحيدة

فايزة: اخرسى يا قليلة الأدب، أمى اشرف منك ومن عيلتك يا مجرمة

لا يقتصر أمر معاناة فايزة مع زميلاتها بل أيضاً من المسئولين داخل المعهد.

" وأطالت العميدة النظر إليها فى قسوة واتهام....

ثم قالت كأنها تنطق بحكم الإعدام:

- اسمعى يا شاطرة....لازم تعرفى انى مابلعبش هنا..كل واحدة من بنات المعهد عارفة عنها كل حاجة جوه المعهد وبره المعهد...وعارفة عنك انتى بالذات حاجات كتير، لكنى كنت ساكتة عليكى، ودى مش أول مرة تجينى شكوى منك... وكلها شكاوى ما تخلكيش تقعدى في المعهد يوم واحد...

واتسعت عينا فايزة في دهشة أقرب إلى الاستنكار، ونظرت الى العميدة وكأنها تنظر إلى أمل يذوب، وقالت وصوتها أثقل من أن يحمله لسانها:

- أنا ماعملتش حاجة...عمرى ما عملت حاجة..

وردت العميدة فى لهجتها القاسية:

- لأ..عملتى كتير... وكان لازم تفهمى ان فيه فرق كبير بين اللى يتعمل في البيت واللى يتعمل في المعهد

وأحست فايزة بطعنات تخترق صدرها ، ولكنها كتمت جروحها وأخذت تشنج:

- أنا عملت إيه بس ياربى...عملت إيه..عزيزة هيه اللى شتمتنى وهيه اللى ابتدت تضربنى!!

وقاطعتها العميدة:

- حكاية النهاردة ده مش حاجة ...فيه حكايات تانية كتير...تحبى أوريكى"

ومن الملاحظ أن حوار فايزة والعميدة في الرواية يتميز بسرد المعلومات بينما في الفيلم مقتضب وقصير.

العميدة: اسمعى يا شاطرة، أنا هنا عارفة كل حاجة عن تلميذاتى، جوا المعهد وبرا المعهد، وعارفة عنك أنتى بالذات حاجات كتيرة جداً

فايزة: أنا معملتش حاجة وعمرى ما...

العميدة (مقاطعة): ماتقاطعنيش فى الكلام، أنتى لازم تعرفى إن فى فرق كبير جداً بين اللى بيتعمل في بيتكو وبين سلوك الطالبات هنا فى المعهد

فايزة: حد اشتكى لحضرتك منى قبل كدا؟

العميدة: مفيش لزوم للكلام دا، أنتى مش صغيرة، أنتى لازم فاهمة معنى كلامى كويس أوى...اسمعى مش عاوزة اعرف أنك عملتى أى حاجة وإلا هضطر إنى افصلك

يتم محاضرة فايزة من جميع المحاوطين بها، ولكنها تجد ملجأها في قصص الكاتب منير حلمى، والذى يكون بمثابة طوق نجاة لها. لا تتردد للحظة أن تذهب إليه حتى يتسنى لها الحديث معه، غير مدركة للعواقب التى فى إنتظارها. يتم وصف اللقاء في الرواية بشكل سردى بينما يتم توظيفه من خلال الحوار داخل الفيلم.

" وقال وهو يحاول أن يضغطها إليه:

- خلينا الأول نسمع الحكاية كلها....وبعدين نعيط مع بعض!!....

ولم تحس فايزة بيده وهى تضغط على كتفها، ولم تحس بيدها وهى مستسلمة في يده الأخرى، وإنما بدأت تروى قصتها، وأحس هو أنها قصة طويلة، وأنها منفعلة في روايتها الى حد لن تنتبه له....فسحب يده من فوق كتفها، وسحب يده الاخرى من يدها...وجلس يستمع اليها...وأمره لله!!....

وروت له القصة كلها...

كيف أحبت أباها...وكيف كان يدللها دون اختيها...ثم كيف مات وهو يحاول أن يضمها إلى صدره...ثم كيف رأت أمها تستقبل رجلا غريباً في البيت بعد اسبوعين من موته.. ثم كيف تعدد الرجال الذين يترددون على البيت واشتركت اختاها فى استقبالهم، وكيف أصبحت ليالى الخمر والعربدة طابع العائلة كلها....وكيف بدأ الجيران يتهامسون عليها، وكيف بدأت زميلاتها يتقولن عليها، وكيف انتقلن الى بيتهن فى الجيزة لتستمر الليالى دون ان يعكرها همس الجيران...وكيف اصبحت تكره الرجال كلهم وتعتقد ان كلا منهم لا يحترمها ولا يقيم وزناً لكرامتها، إنما يريدون منها ما يأخذونه من أمها واختيها...."

نجد الحوار الخاص بهذا اللقاء في الفيلم كالآتى:

فايزة: أنا حكايتى بتبتدى من يوم ما مات بابا

منير: كنتى بتحبى بابا أوى؟

فايزة: أوى أوى يا أستاذ... محدش حزن عليه غيرى، ماما وأخواتى اتظاهروا بالحزن عليه

منير: يمكن دا اللى خلاكى تنظرى لهم نظرة اتهام على طول الخط من يومها

فايزة: لا يا أستاذ، تصور قبل الأربعين كنت بلاقى ناس غرب، رجالة بيسهروا مع ماما وأخواتى ويشربوا معاهم. اتفضحنا في الحتة اللى عشنا طول عمرنا فيها

مستورين، وعزلنا للبيت اللى شوفته، تصور إن أجرته تلت مرات قد أجرة البيت القديم رغم إن بابا مسبلناش غير معاشه!

منير: ما الحياة أحياناً بتضطر

فايزة: أنا متأكدة إنك عايز تلاقى حجج لماما وأخواتى عشان متجرحنيش لإن احساسك رقيق، لكن أنا جرحى حى وبياكل في قلبى، ودا اللى خلانى فرحت لما شوفتك لأنى متأكدة إن بحكمتك وأفكارك الطيبة هتلاقى حل يريحنى من عذابى

منير: اعتقد إنك محبتيش حد غير والدك؟!

فايزة: فعلاً يا أستاذ

منير: ولسه بتحبيه؟!

فايزة: جدا جدا

منير: دا سبب عذابك لإنك عايشة بعقليته وأفكاره، بتحكمى على كل شئ حوليكى بعقليته من غير مراعاة لأى اعتبارات تانية أو ظروف طارئة على حياتكم من غيره، إنتى لزمك إنسان تانى يدخل حياتك...انسان جديد تحبيه

تتصاعد الأحداث عند علم فايزة بعلاقة منير بأختها فوقيه، فتصيبها صدمة قوية، تذهب على أثرها إلى منير حلمى لمواجهته.

" ورأى منها الصدق والبراءة في عينيها، وأحس فى قرارة نفسه وازعا يدعوه الى تصديقها، فهدأت أعصابه وجلس قبالتها، وهو يشعل سيجارته، ونظر إليها من خلال الدخان كأنه لا يزال محترساً وقال:

- وانتى جاية ليه...مش كفاية اللى عملتيه...دى آخرة ثقتى فيكى؟!!...

- انت السبب

- مش انتى اللى رحت قولت لنينتك على كل حاجة؟!!..

- غصب عنى ...ما استحملتش اعرف أنك بتعرف فوقيه

وسكت قليلاً وهو يسحب دخان سيجارته، فاستطردت في صوت ساذج:

- انت بتحبها؟!

وابتسم وكأنه يسخر من سذاجتها، واستعت ابتسامته حتى كاد يضحك ثم قال فى اشفاق:

- أنا عمرى ما حبيت!!..

ونظرت إليه فايزة متسائلة وكأنها لم تسمعه...فعاد يكرر:

- صدقينى ...أنا عمرى ما حبيت!!...

وقالت متسائلة وكأنها تذكره بشئ ربما يكون قد نسيه:

- عمرك؟!!

وأجاب في تأكيد:

- عمرى!!

وطافت سحب من الحزن وخيبة الأمل على وجه فايزة...ونسيت كل شئ متعلق بأختها، وقالت وهى لا تنظر إليه:

- لكن أنت مافهمتنيش كده!

- فهمتى إيه أمال؟

ورفعت إليه عينيها فى قسوة وكأنها تتحداه:

- فهمت إنك بتحبنى..قلتلى ببقك وإحنا قاعدين على الكنبة دى انك ما تقدرش تستغنى عنى..وانك مريض وأنا الدوا...وأنى انا خيالك وحقيقتك...وكلام كتير لسه فاكراه كلمة كلمة

وقال في اهمال:

- يجوز...مش فاكر!!

قالت وقد بدأت تثور:

- يا سلام ...الكلام ده رخيص عندك للدرجة دى...لدرجة انك مش فاكر بتقوله امتى ولمين؟!

- بالعكس.. دا كلام غالى.. انما مش بقوله لك...ولا لأى واحدة...بأقوله دايما لنفسى...يوم ما قلتلك الكلام ده ما كنتش بأحاول اقنعك انت بيه...انما كنت باحاول اقنع بيه نفسى... اقنع بيه عواطفى علشان تتجاوب مع الموقف اللى أنا فيه...علشان ما أحسش انى مجرد حيوان..عارفة الفرخة لما يقدموها للأكل فى طبق فضة ومزوقه وحواليها "جارنتير" أهو الكلام اللى سمعتيه منى هو الطبق الفضة وهو الزواق، وهو "الجارنتير"...

وقاطعته وعيناها تتقدان نارا!

- وأظن أنا بقى الفرخة

قال ساخرا:

- بالظبط ..أهو بدأت تفهمينى...حضرتك تبقى الفرخة!!

- وطبعاً كنت عايز تاكلنى؟!!

قال في هدوء:

- فعلاً!

قالت فى صوت محشرج:

- انت مجرم...انت حيوان

ثم انفعلت قائلة:

- مش ممكن ...مش ممكن أنك أنت اللى تقولى الكلام ده...لازم عايز تكرهنى فيك!!....لازم نينه طلبت منك أنت تكرهنى فيك!!...

لقد تم تطويع هذا الحوار في الفيلم ليظهر على الشاشة، وكأنه مبارزة بين الطرفين، كل منهما بحمل بمشاعر تختلف عن الآخر.

فايزة: غصب عنى ما ستحملتش أعرف إنك صاحب فوقية، أنت بتحبها؟!

منير: أنا عمرى ما حبيت...صدقينى أنا عمرى ما حبيت

فايزة: لكن أنت مافهمتنيش كدا

منير: فهمتى إيه أمال؟

فايزة: فهمت إنك بتحبنى، قولتلى كدا ببقك وإحنا قاعدين على الكنبة دى، قولتلى أنك متقدرش تعيش من غيرى

منير: يجوز...مش فاكر

فايزة: يا سلام! الكلام دا رخيص عندك للدرجة دى

منير: بالعكس...دا كلام غالى وأنا دايما بقوله لنفسى، يمكن اقنع عواطفى عشان تتجاوب مع الموقف اللى أكون فيه، عارفة الفرخة لما يقدموها فى طبق فضة وحوليها زواق، أهو الكلام اللى سمعتيه دا هو طبق الفضة والزواق

فايزة: وطبعاً أنا يوميها كنت الفرخة

منير: تمام...ابتديي تفهمينى أهو

فايزة: طبعا كنت عايز تاكلنى

منير: فعلاً

فايزة: أنت مجرم..حيوان، لكن لاء، يستحيل تكون أنت اللى بتفكر كدا، وتقول الكلام دا، أنت عايز تكرهنى فيك، ماما هى اللى طلبت منك كدا

يتم إلقاء الضوء على الفساد الأخلاقى في عالم فايزة من خلال زواج أختها خديجة، مما يجعلها تتساءل ومعها المتلقى عن إذا كان السبيل في النجاة هو اتباع طريق فايزة أم طريق أخواتها.

" واحتضانتها أمها بين ذراعيها وهى تصيح:

- مبروك يا فايزة .. اختك خديجة اتخطبت...عقبالك!

وشهقت فايزة من الفرحة، وألقت بنفسها بين أحضان خديجة وهى تصيح:

- مبروك يا حبيبتى...ألف مبروك

ثم ابتعدت عنها والفرحة لا تزال تلمح في عينيها وسألتها:

- يا ترى مين؟!

وقالت خديجة وهى تعاتب أختها في رقة:

- اللى يسمعك بتسألنى يفتكرك مش عايشة معانا. يعنى مش عارفة مين؟

وقالت فايزة كأنها تحزر: اسماعيل بيه؟!

وقالت خديجة وهى تهز كتفيها:

- طبعا ...يعنى حيكون مين؟!

- افتكرت يمكن يكون مصطفى؟!

قالت خديجة وكأنها تلوم اختها على جهلها وتلقى عليها درسا جديدا:

- مصطفى مش بتاع جواز ...ده بتاع حب بس!!"

سوف نلاحظ بعض الإختلافات في نفس المشهد، سواء من عدد الشخصيات المشاركة في الحوار أو الأسلوب في الفيلم حيث تم تقديم محادثة الثلاث فتيات حول نظرتهن في الحياة خلال مشهد واحد بينما تم سرده في الرواية بطريقة غير منتظمة.

خديجة: في خبر كويس أوى عاوزة أقولهولك

فايزة: خير؟

خديجة: هتجوز

فايزة: صحيح؟ هتتجوزى مين؟

خديجة: اسماعيل

فايزة: ألف مبروك، الغريبة أنى كنت واخدة بالى إنه عجبك

خديجة: هو كويس بس في عيب واحد

فايزة: إيه؟

خديجة: دمه تقيل

فايزة: ازاى بتحبيه، وبتقولى عليه دمه تقيل؟

خديجة: طب ومين قالك إنى بحبه؟

فايزة: أمال هتتجوزيه إزاى؟!

خديجة: ما أنا بحب واحد تانى اسمه مصطفى

فايزة: يا خبر!

فوقية: يا فايزة اعقلى بقى، طول ما أنتى عايشة بأفكارك دى عمرك لا هتتجوزى ولا هتحبى

خديجة: يعنى لو استنيتى على الجواز لغاية ما تتجوزى اللى بتحبيه عمرك ما هتتجوزى، ولو استنيتى على الحب لحد ما تحبى اللى هيتجوزك عمرك ما هتحبى

تجد فايزة ملاذها في الخلاص من هذا العالم الذى تعيش عندما تمنح لها الحياة فرصة السفرإلى الارياف لتعمل كمعلمة في إحدى المدارس هناك. تسافر دون تردد لعلها تبدأ حياة جديدة، ولكن نفس الطريق تجده أمامها مع اختلاف الشخصيات. تتعرف على الطفل محمد وتتوطد علاقتهما حيث يشعر تجاهها بمشاعر طيبة تم وصفها بأسلوب سردى فى الرواية، ولكن ترجمها الفيلم إلى صورة وحوار كلآتى:-

" ولم تعلق فايزة كبير أهمية على قبلة الصبى...انها لم تكن اكثر من قبلة طفل محروم من حنان الأم...ولم تعلق ايضا كبير اهمية عندما قلبت مرة في احدى كتبه المدرسية فوجدت اسمها مكتوبا على كل صفحة من صفحات الكتاب...ولم تعلق ايضا اهمية عندما رأته مرة من نافذة حجرتها واقفا بجانب سور المدرسة يتطلع الى نافذتها والساعة قد تجاوزت السابعة مساء، فاكتفت بأن نهرته فى اليوم التالى".

لقد ترجم الفيلم هذا الوصف السردى من خلال حوار فايزة مع سعدية وعيشة .

فايزة: دا برئ جدا، هو مش عارف ليه متعلق بيا ولا حب يبوسنى ليه، لكن أنا عارفة، دا لأنه يتيم

عيشة: يتيم؟!

فايزة: ايوا، بعد ما ماتت أمه محسش بحنان غير منى أنا فبقيت حاجة كبيرة عنده، دا لأنى عوضتله النقص اللى حاسس بيه ومليت الفراغ اللى فى حياته

عيشة: لكن حقك تصديه

فايزة: بالعكس أنا بحس براحة لما بشوفه، لما مابتكونوش معايا وبيمشى هو جنبى بحس بردوا إنى فى حماية راجل

لم تضع فايزة فى حسبانها العواقب المخيمة التى سوف تواجهها بسبب سيرها عكس التيار سواء فى المدينة أو الريف لتندفع الأحداث نحو الذروة، فلا تجد مفراً سوى العودة إلى أمها وأخواتها وأن تؤمن بأن الأفكار والمعتقدات التى تؤمن بها لا وجود لها في هذا العالم. لذا تقرر أن تثأر من الجميع، فتذهب إلى منير حلمى الذى يعتبر أول من حطمها وحطم قلبها.

" قال وهو ينظر إليها فى عطف:

- انتى مسكينة يا فايزة!!

ورأت نظرة العطف فى عينيه، فاعتدلت من رقدتها، وأصلحت من ثوبها كأنها شعرت بنفسها أمام رجل غير الذى جاءت إليه...وقالت وكأنها تقاوم:

- مسكينة ليه...مش مسكينة ولا حاجة...انتم اللى مساكين...الناس كلها هيه اللى مساكين....انما انا مش مسكينة!!

وجلس منير حلمى فى مقعد قريب منها وأشعل سيجارة، ثم بدأ يحادثها فى صوت لم تألفه منه..صوت هادئ وقور، كأنه صوت طيب:

- قوليلي بالحق يا فايزة...ما تكدبيش عليه..انتى جيتى النهاردة ليه؟!

وأحنت رأسها، كأن رأسها قد تعب من كثرة ما يحمله فارتمى فوق عنقها، وقالت كأنها عادت طفلة لا تحمل حقدا لأحد:

- جيت أديلك اللى أنت عايزه....من خمس سنين جيتلك وطردتنى لأنى مارضتش أنك تقربلى...والنهاردة رجعتلك وأنا ناوية انك ما تطردنيش!

قال في اهتمام:

- وايه اللى خلاكى تغيرى رأيك؟

- الناس..الناس كلهم...كلهم زيك...ماحدش رضى يقبلنى بشرفى وبكرامتى...كل طريق مشيت فيه لقيته مسدود...مسدود بالسفالة والإنحطاط والأخلاق الزفت... وأخيرا قررت أنى أنا كمان أكون سافلة ومنحطة وأخلاقى زفت علشان الطريق ينفتح قدامى.

قال وهو لا يزال يفحصها بعينيه:

- انتى مقتنعة باللى بتعمليه....مقتنعة بالسفالة؟

قالت وكأنها تخاطب نفسها:

- انا حاولت كتير ....استمريت فى تعليمى علشان ما اقعدش فى جو البيت الفاسد..واتوظفت علشان ما احتاجش لحد...بعدت عن الناس ماسبونيش في

حالى....اختلطت بالناس ....الناس ضربونى على دماغى...كان لازم استسلم من زمان علشان استريح وأريح الناس".

يتم استخدام الحوار في الفيلم للدلالة على آثار ما مرت به فايزة، وكأنها فى حالة اعتراف أمام منير حلمى.

منير: أنتى مسكينة يا فايزة

فايزة: مسكينة ليه؟ أنا مش مسكينة ولا حاجة، الناس هم اللى مساكين

منير: قوليلى بالحق يا فايزة، من غير كدب، أنتى جيتى النهاردة ليه؟

فايزة: عشان اديلك اللى أنت عايزه...أنا جيت مرة قبل كدا وطردتنى لأنى ماردتش انك تقربلى، المرة دى جيت وناوية اخليك ما تطردنيش

منير: وإيه اللى خلاكى تغيرى رأيك؟

فايزة: الناس....الناس اللى زيك، محدش راضى يقبلنى بشرفى وكرمتى ...كل طريق مشيت فيه لقيته مسدود...مسدود بالسفالة والإنحطاط والأخلاق البطالة، فقررت أكون أنا كمان سافلة ومنحطة عشان الطريق يتفتح قدامى

منير: أنتى مقتنعة باللى أنتى بتعمليه؟!

فايزة: أنا حاولت كتير...كملت تعليمى عشان اهرب من جو البيت الفاسد، واشتغلت عشان ماتحتجش لحد ...سافرت وكلى أمل إنى ألاقى جو انضف من جو البيت اللى كنت عايشة فيه، حاوطونى الديابة من كل ناحية. برا المدرسة الأجزجى والهدايا من كل صنف، والراجل الغنى بفلوسه وعزبه حتى المدرسة اللى كنت عايشة فيها شوفت فيها العجب، ولما مارضتش اجاريهم، اتقلبوا عليا...ملوا البلد عنى بالإشاعات لغاية ما حققوا معايا وطبعا شهدوا كلهم ضدى. لجأت لإنسان كان له معزة فى قلبى، قولت دا اللى هيحمينى منهم لانه يختلف عنهم، طلع جبان زيهم وخيب أملى فيه، بعدت عن الناس ..الناس ماسبتنيش في حالى، اختلطت بالناس...حاولوا يحطمونى ، كان لازم استسلم من زمان عشان استريح واريح الناس

من خلال المقتطفات المذكورة من الرواية والفيلم إنه ليس من الشرط الإعتماد الكلى على النص الأصلى فى كتابة الحوار حيث أن للكاتب مساحة من الحرية لكى يبدع وأن يطرح وجهة نظره، مع الأخذ في الإعتبار ألا يكون ذلك على حساب النص الأصلى.

المصادر:

الكتب العربية:

١- احسان عبد القدوس، الطريق المسدود، اخبار اليوم قطاع الثقافة ، مصر

٢- إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار الشروق، ط٢، مصر،٢٠١٢

٣- توفيق الحكيم، بجماليون، مكتبة مصر

٤- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامى،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

٥- على أحمد باكثير، الفلاح الفصيح، مكتبة مصر

٦- فاتح عبد السلام، الحوار القصصى تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت،١٩٩٩

٧- مصطفى محرم، الدراما والتليفزيون، الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة الفنون،مصر ، ٢٠١٠

٨- مصطفى محرم، السيناريو والحوار في السينما المصرية، مكتبة الأسرة، مصر،٢٠٠٢

٩- نجيب العوفى، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافى العربى،ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧

١٠- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، مكتبة مصر

١١- يوسف إدريس، الفرافير، مكتبة مصر

الكتب المترجمة:

١- تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة شكرى محمد عياد، سلسلة الألف كتاب، مصر،١٩٧٧
٢- سيد فيلد، السيناريو، ترجمة سامى محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٨٩
٣- سيد فيلد، ورشة كتابة السيناريو، ترجمة نميرحميد الشمرى، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا،٢٠٠٧
٤- راشيل فريدمان بالون، المرشد في الكتابة السينمائية والروائية، ترجمة إيهاب عبد الحميد، دارميريت، مصر،٢٠١٥
٥- روبرت ميكى، القصة: المادة، البنية، الأسلوب، مبادئ الكتابة للسينما، ترجمة حسين عيد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،٢٠٠٦
٦- روبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعى، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٥
٧- ملفن هيلترز، أسرار كتابة الكوميديا، ترجمة وتقديم صبرى محمد حسن، المركز القومى للترجمة،٢٠١٠
٨- موسوعة السينما (شيرمر) ج٢، تحرير بارى كيث جرانت، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومى للترجمة، مصر، ٢٠١٥

الكتب الأجنبية:

1- Ackerman, Angela & Puglisi, Becca, The Emotion Thesaurus: A Writer's guide to character expression ,USA, Middletown, DE2016
2- Adams, Brian, Screen acting: how to succeed in motion pictures and television, first Lone Eagle Printing, 1987
3- Bordwell, David, The way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern movies, University of California press, USA, 2006
4- Braga, Paolo, words in Action: forms and techniques of film dialogue, Peter Lang, Bern2015
5- Cook, Martie, Write to TV out of your head and onto the screen, Focal Press, 2007
6- Film Dialogue, edited by Jeff Jaeckle, Columbia University Press,2013
7- Film Theory and Contemporary Hollywood movies, edited by Warren Buckland, Routledge Taylor& Francis group, London and New york, 2009
8- Kozloff, Sarah, Overhearing film dialogue, University of California Press,2000

9- Mckee, Robert, Dialogue: The Art of verbal action for page, stage, screen, Twelve, NewYork,1st edition, 2016

10- Williams, Eric. R, The Screenwriters Taxonomy, Routledge, London and New York, 2018

فيلموغرافيا:-

- حياة أو موت، إخراج كمال الشيخ، ١٩٥٤

- جعلونى مجرماً، إخراج عاطف سالم،١٩٥٤

- رصيف نمرة خمسة، إخراج نيازى مصطفى، ١٩٥٦

- أين عمرى، إخراج أحمد ضياء الدين، ١٩٥٧

- الطريق المسدود، إخراج صلاح أبو سيف، ١٩٥٨

- السفيرة عزيزة، إخراج طلبة رضوان، ١٩٦١

- القاهرة ٣٠، إخراج صلاح أبوسيف، ١٩٦٦

- السمان والخريف، إخراج حسام الدين مصطفى، ١٩٦٧

- الزوجة الثانية، إخراج صلاح أبوسيف، ١٩٦٧

- أرض النفاق، إخراج فطين عبد الوهاب، ١٩٦٨

- ثرثرة فوق النيل، إخراج حسين كمال، ١٩٧١

- زوجتى والكلب، إخراج سعيد مرزوق، ١٩٧١

- أضواء المدينة، إخراج فطين عبد الوهاب، ١٩٧٢

- المذنبون، إخراج سعيد مرزوق، ١٩٧٥

- العار، إخراج على عبد الخالق، ١٩٨٢

- الإرهاب والكباب، إخراج شريف عرفة، ١٩٩٢

- طيور الظلام، إخراج شريف عرفة،١٩٩٥

الفهرس

- الفصل الأول:

إن للحوار سحر خاص حيث أن بضعة أسطر منه يمكنها إيصال كل ما هو ضرورى وهام دون الحاجة إلى التكرار والتعقيد، بدليل أن هناك بعض السيناريوهات التى يقتضى فيها الإقتصاد في إيصال المعنى من خلال الحوار. وهذا يجعلنا ننظر إلى أن أهمية الحوار ليست مجرد التوازن مع الصورة فحسب، بل يمكنها أن تناقض مع ما يُعرض على الشاشة مع إختلاف المعنى- سواء كان هذا المعنى كوميديًا أو زيفًا بالإضافة إلى إكمال المعنى دون أن يعيق أو يعترض تدفق القصة.